

UNIVERZITA KARLOVA  
Filozofická fakulta  
Katedra divadelní vědy

## Diplomová práce

Jana Budařová

Projevy surrealismu v českém divadle 20. a 30. let  
XX. století

The influence of surrealism on the Czech theatre in the twenties  
and thirties of the 20th century

**Vedoucí práce: PhDr. Josef Herman**

Praha 2007

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vy-  
pracovala samostatně a že jsem uvedla  
všechny využitě prameny a literaturu.*

V Praze 28.srpna 2007

*Děkuji PhDr. Josefu Hermanovi za podnětné připomínky a vedení mé diplomové práce. Dále děkuji PhDr. Jaromíru Kazdovi za zapůjčení audiovizuálních materiálů a především rodině Honzlově, která mi umožnila pracovat s pozůstalostí Jindřicha Honzla a ochotně mi poskytla fotografie i kopie scénických návrhů.*

# Obsah

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1 Úvod.....</b>  | <b>6</b>  |
| <b>2.Geneze francouzského surrealismu.....</b>                            | <b>10</b> |
| 2.1 Dada a jeho vliv na zrod surrealismu ve Francii.....                  | 10        |
| 2.2 Surrealismus a jeho vývojové proměny.....                             | 12        |
| <b>3 Surrealismus v Československu.....</b>                               | <b>19</b> |
| 3.1 Od poetismu k surrealismu.....  | 19        |
| 3.2 Surrealistická skupina v ČSR (1934-1938).....                         | 23        |
| <b>4 Projevy surrealismu v českém divadle 20. a 30. let</b>               |           |
| <b>XX. století.....</b>   | <b>28</b> |
| <b>4.1 Surrealismus a dramatická tvorba Vítězslava Nezvala.....</b>       | <b>28</b> |
| 4.1.1 Dramatické torzo Oheň.....  | 31        |
| 4.1.2 Strach.....   | 32        |
| 4.1.3 Věštírna Delfská.....   | 39        |
| 4.1.4 Zlověstný pták.....   | 42        |
| <b>4.2 Surrealistický Honzl.....</b>                                      | <b>44</b> |
| 4.2.1 „Nadskutečnost jevištní věci“.....                                  | 44        |
| 4.2.2 Scénická poezie na jevišti Osvobozeného divadla.....                | 47        |
| 4.2.3 Nové divadlo na Václavském náměstí.....                             | 53        |
| 4.2.4.Surrealismus na jevišti Národního divadla.....                      | 59        |
| <b>4.3 Herecký projev v surrealismem ovlivněných inscenacích.....</b>     | <b>63</b> |
| <b>4.4 Průnik surrealismu do české scénografie.....</b>                   | <b>66</b> |
| 4.4.1 Projevy surrealismu v jevištních výpravách Jindřicha Štyrského..... | 67        |
| 4.4.2 Surrealistický sen ve výpravách Františka Muziky.....               | 74        |
| 4.4.3 Surrealistická kapitola v Burianově Déčku.....                      | 78        |
| 4.4.4 Labutí píseň surrealismu - Učitel a žák s výpravou Toyen.....       | 83        |



|   |            |
|---|------------|
| <b>5 Závěr.....</b>                                 | <b>85</b>  |
| <b>6 Seznam použitých pramenů a literatury.....</b> | <b>87</b>  |
| 6.1 Prameny.....                                    | 87         |
| 6.2 Literatura.....                                 | 98         |
| <b>7 Summary.....</b>                               | <b>105</b> |
| <b>8 Přílohy.....</b>                               | <b>106</b> |

# 1 Úvod

Předkládaná diplomová práce si klade za cíl zkoumat projevy surrealismu v českém divadle 20. a 30. let 20. století a nalézt stopy, které surrealismus zanechal v jednotlivých inscenačních složkách, tedy v dramatickém textu, scénografii, režii, dramaturgii a vymezit jinakost herectví v inscenacích ovlivněných surrealismem. Záměrem autorky bylo navázat na předchozí výzkumy a doplnit informace o vztahu divadla a surrealismu.

Historií a výkladem surrealismu se zabývá nepřehledné množství publikací, divadlo je v nich však většinou opomíjeno. Důvod je nasnadě, především zpočátku své existence nejevilo surrealistické hnutí o divadlo zájem a soustřeďovalo se spíše na literaturu a výtvarné umění. Zakladatel francouzské surrealistické skupiny André Breton vyjadřoval vůči divadlu silnou nechuť, protože herec byl podle něj ničitelem jakékoliv spontánnosti.

Vzhledem k tomu, že členové pražské skupiny byli k divadlu vstřícnější a na divadelním poli došlo k zajímavému propojení umělecké tvorby Jindřicha Štyrského, Jindřicha Honzla a Vítězslava Nezvala, pokusila se autorka této práce nahlédnout, zda měl surrealismus vliv na české meziválečné divadlo a načrtnout, jaké problémy nastaly při snaze aplikovat surrealistické postupy na divadlo.

V souvislosti s problematikým vztahem surrealismu a divadla se příprava této práce zprvu odvíjela od studia „nedivadelní“ literatury, v první řadě Manifestu surrealismu a Druhého manifestu surrealismu André Bretona a od stanovení základních rysů surrealistické poetiky. S postupem stu-

dia se objevila nutnost alespoň načrtnout (s ohledem na bohaté množství literatury, též rozsah a zaměření předkládané práce) historii vzniku surrealismu ve Francii, vztahy mezi francouzskými a českými surrealisty a krátce reflektovat specifický vývoj surrealismu v českém prostředí, který organicky vzešel z poetistického programu. Přechod od poetismu k surrealismu byl v dobovém tisku silně reflektován a teoretickému vymezení surrealismu se věnovala řada osobností v čele s Karlem Teigem. Pro objasnění dobového kontextu je k úvodu připojena kapitola o peripetiích vzniku a Nezvalem vyhlášeného zániku Surrealistické skupiny v ČSR a informace o jejích členech.

Postup práce byl ovlivněn faktem, že ani v českém prostředí nelze hovořit o surrealistickém divadle, jako spíše o surrealismu na divadle. Chronologický postup práce se ukázal být nevhodný, neboť stopy surrealistické poetiky je možné vysledovat již v roce 1928, tedy šest let před oficiálním založením československé Surrealistické skupiny, a to v několika výpravách Jindřicha Štyrského pro Osvobozené divadlo či v dramatu Vítězslava Nezvala *Strach*, který byl publikován roku 1930. Zároveň nelze opominout fakt, že vliv surrealismu se neomezil pouze na členy Surrealistické skupiny. Z výše jmenovaného vyplynula nutnost postupovat při práci tématicky, a to podle projevů surrealismu v dramatických textech a inscenacích, přičemž bylo nutno vydělit kapitolu o scénografii, která má především díky tvorbě Jindřicha Štyrského zvláštní postavení. Bylo též nutné analyzovat vliv surrealismu na dramaturgii, režijní práci a přihlédnout i k hereckému stylu, jehož rekonstrukce

byla ovšem vzhledem k absenci ohlasů v dobovém tisku velmi obtížná.

Při studiu podkladů k diplomové práci jsem se snažila obsáhnout co nejvíce z rozsáhlé literatury, která se surrealismu týká. Důležitým pramenem mi byly *Manifesty surrealismu*, které vyšly kompletně v nakladatelství Herrmann a synové, a to včetně předmluv André Bretona k novým vydáním manifestů a Prolegomena ke třetímu manifestu surrealismu z roku 1946. Dalším podkladem se mi stal reprint původních vydání dvou čísel časopisu *Zvěrokruh*, letáku *Surrealismus* v ČSR, jednoho čísla *Mezinárodního bulletinu surrealismu* a prvního čísla revue *Surrealismus* vydané nakladatelstvím Torst. Toto společné vydání dnes obtížně dostupných dobových tisků mi usnadnilo přístup k nejdůležitějším časopisům a manifestům souvisejícím se vznikem a rozmachem surrealistického hnutí v Československu v období let 1930 až 1936. Sborník, vydaný k výstavě uspořádané Galerii hlavního města Prahy, *Český surrealismus 1929–53* mi byl komplexním průvodcem vzniku a historického vývoje českého surrealismu v období mezi dvěma světovými válkami, včetně studie Michala Breganta o vztahu surrealismu a divadla. Zároveň mi byl odrazovým můstkem ke studiu v primárních dokumentech, především v Revue Devětsilu, Odeonu, časopisech Host, Kmen a Doba. Neméně významným pramenem se mi stala pozůstalost Jindřicha Honzla, uchovávaná v rukou dědiců a pozůstalost Karla Teigeho a Vítězslava Nezvala uložená v Památníku národního písemnictví. Nezanedbatelným pramenem byla též Dokumentace Bedřicha Rádla o Osvobozeném divadle a Novém divadle, která byla předána knihovně Divadelního ústavu, dále

fondy Divadelního oddělení Národního muzea v Praze a archivu Národního divadla.

Tato diplomová práce se pokusí dokázat, že ačkoliv se vliv surrealismu na české meziválečné divadlo může jevit jako okrajový, nezůstal výjimečným experimentem vedoucím do slepé uličky. Kontinuitu vývoje surrealistického hnutí totiž nepřerušila ani druhá světová válka , přičemž (pa-ra)divadelní hry vzešlé z tzv. „druhé generace“ surrealistů byly těsně spjaty s vůdčí osobností meziválečného surrealismu Karlem Teigem. Umělecké aktivity Vratislava Effenberga či Petra Krále se staly zajímavou, groteskní opozicí k poválečné oficiální produkci a lze tvrdit, že surrealismus se v divadle odrazil i na některých postupech absurdní dramatiky.

## 2 Geneze francouzského surrealismu

### 2.1 Dada a jeho vliv na zrod surrealismu ve Francii

Atmosféra panující v Evropě po skončení 1. světové války měla vliv na všechny avantgardní směry a hnutí. Společenské proměny, rychlý technický pokrok, hospodářská situace poválečné Evropy i politické proměny se odrazily v poetice řady uměleckých proudů 1. poloviny 20. století, a to především v jejich snaze uvolnit umění ze zajetí tradičních vazeb, konfrontovat se s romantismem, realismem a dalšími směry, které pojímaly umění jako odraz toho, co lze chápat jen na základě pravděpodobnosti či nezbytnosti. V tomto odporu „ke starým formám“ je třeba hledat příčinu destrukčního charakteru avantgardních programů, které se projevují touhou po osvobození od všech forem determinismu, překonaných norem a napodobivého obrazového myšlení.

Surrealistickému hnutí předcházely kubismus, futurismus a především dadaismus, ze kterého surrealismus bezprostředně vyšel<sup>1</sup>. Tristan Tzara, považovaný za „apoštola dadaistů“, přijel do Paříže roku 1920. Předcházela jej pověst výstředníka živená mnoha výstřednostmi, které se staly magnetem pro skupinu francouzských intelektuálů v čele s André Bretonem, Louisem Aragonem a Philipppem Soupaultem. V následujících letech na sebe dadaisté strhli pozornost celé Paříže, přičemž účast na dadaistických manifestacích se stala takřka módní záležitostí.

---

<sup>1</sup> Maurice Nadeau ve svých Dějinách surrealismu načrtává vývoj dadaismu a jeho vliv na surrealismus a přiznává, že „snad by byl surrealismus existoval i bez dada, byl by však úplně jiný“. In NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1994, s. 23.

Dadaismus byl především negativní odpovědí na první světovou válku. Volaje po totální destrukci odmítl dosavadní tradice a snažil se obrátit svět naruby. Celou krátkou historií dadaismu (1916–1922) provázely šokující manifestace a řada úmyslně konstruovaných skandálů. Jak deklaroval Tzara, dada o nic neusilovalo: „Dada je stavem ducha [...]. Dada je zbytečné, jako vše v životě. Dada neusiluje o nic.“<sup>2</sup>

Význam dada je skryt nikoliv v dílech, ale v atmosféře, kterou vytvářel, ve spontánnosti a přímém kontaktu s diváky. Ostentativně anarchistický projev dadaistů ovšem nemohl mít dlouhého trvání a dadaistické akce brzy začaly ztrácet na skandální přitažlivosti. Skupina se počala časem vnitřně rozpadat, přičemž rozpory vyvrcholily konfliktem mezi André Bretonem a Tristanem Tzarou, kteří reprezentovali dva protikladné myšlenkové proudy uvnitř skupiny. Tzara byl rozhodnut setrvat u destruktivního programu hnutí, Breton, hnaný touhou reflektovat nové vědecké a psychologické objevy, se jím naopak nechtěl omezovat. Konstatoval smrt dada a začal formovat nové hnutí, pod nějž záhy přešla i většina dadaistů: jmenujme alespoň Louise Aragona, Paula Éluarda, Philippa Soupaulta.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> HYVNAR, Jan. *Francouzská divadelní reforma*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 1996, s. 197.

<sup>3</sup> Breton se s dadaistickým hnutím vyrovnal knihou *Le pas perdu*. Paris: NRF, 1924. O rozpadu dadaistického hnutí více také viz NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1994, s. 13–39.

## 2.2 Surrealismus a jeho vývojové proměny

Vůdčí osobností nového, surrealistického hnutí se stal André Breton, který mu dal základní teoretické zázemí. Počátky surrealismu jsou spjaty s experimenty s metodou **dictée magique (psychickým automatismem)**<sup>4</sup>, ze které vzešla kniha *Magnetická pole* (1920)<sup>5</sup>. Jak uvádí literární teoretik Václav Černý ve své studii *Surrealismus*<sup>6</sup>, *Magnetické pole* ještě nijak nevybočovalo z dadaistických principů. V této rané fázi se surrealismus od dada příliš nelišil. Část postupů objevených dadaisty, jakými byla neslučitelnost logiky s uměním, prosazování destrukce všech uměleckých forem i jazyka, byly přejaty a modifikovány. I dadaisté - zakladatelé antiumění - velebili instinkt, lidský pud, odsuzovali každé vysvětlování a rozumovou kontrolu umělecké tvorby.

V *Magnetickém poli* se André Breton spolu s Phillipem Soupaultem pokusili docílit „co nejrychleji pronášeného monologu, jejíž kritičnost subjektu nepodrobuje žádnému soudu; není proto bržděn žádnou váhavostí a představuje co možná přesně mluvené myšlení“<sup>7</sup>. „Na počest Guillaumea Apol-

---

<sup>4</sup> Roku 1919 se Breton seznámil s knihou Pierra Janeta *Psychologický automatismus*, ve které jej zaujala metoda *automatického psaní*, při níž dochází k určitému rozdvojení osobnosti. První část osobnosti je nadále vedena vědomě, ovšem druhá, která se zdá být na první nezávislá, vede ruku píšící neuvědomovaný text. Více k této psychiatrické metodě a její historii viz studie NÁPRAVNÍK, Milan. *Co je surrealismus?*. Tvar 4, 1993, č. 27-28, 15.3., s.1-4.

<sup>5</sup> V rámci večera mezinárodní surrealistické poezie, uspořádaného 4.11.1947 přednesl Karel Teige text, jehož originál je uložen v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze. Podal v něm krátký přehled o historii vzniku surrealismu a k rané etapě hnutí mj. uvedl, že *Magnetická pole* byly „manifestací surrealismu avant la lettre [...]“. Údobí sahající od *Magnetických polí* k prvnímu Manifestu surrealismu, údobí, zvané ‘epochou spánků’, bylo před surrealistickou epochou, tedy epochou zrání surrealismu v rámci dadaismu, poetismu a ostatních avantgardních směrů“. Text byl přetištěn In TEIGE, Karel. *Osvobození života a poezie: Studie ze čtyřicátých let*. 1. vyd. Praha: Aurora, 1994, s. 550.

<sup>6</sup> ČERNÝ, Václav. *Surrealismus*. Listy pro umění a kritiku 3, 1935, č. 11-12, 25.7., s. 318-333.

<sup>7</sup> BRETON, André. Manifest surrealismu. In *Manifesty surrealismu*. 1. vyd. Praha: Hermann a synové, 2005, s. 35.



linaira [...] jsme Soupault a já tomu novému způsobu čistého výrazu [...] dali jméno SURREALISMUS“<sup>8</sup>.

**Surrealita** nebo-li **nadrealita**, výraz použitý Apollinaiem již roku 1918 v podtitulu hry *Prsy Tiresiovy* - „nadrealistické drama o dvou jednání s prologem“ - označovala jakousi absolutní realitu<sup>9</sup>. Český teoretik Karel Teige ve sborníku *Surrealismus v diskusi* vysvětluje: „Apollinaire razil [...] slovo nadrealismus, aby tím manifestoval neodvislost básníkovi fantasie a imaginace nikoliv od reality, ale od realismu, od napodobení skutečnosti“<sup>10</sup>.

Breton použil Apollinairův výraz surrealismus, ale definoval jej jinak: „surrealismus, podstatné jméno, čirý psychický automatismus, kterým má být vyjádřeno, ať už ústně, ať už písmem, nebo jakýmkoli jiným způsobem, reálné fungování myšlení. Diktát myšlení za nepřítomnosti jakékoli kontroly prováděné rozumem, mimo jakýkoliv zřetel estetický nebo morální“<sup>11</sup>.

Teprve ve chvíli, kdy se Breton podrobněji seznámil s psychoanalýzou Sigmunda Freuda, byl podniknut první krok směrem ke vzniku surrealistického hnutí. Dílo Sigmunda Freuda<sup>12</sup>, resp. jeho výklady snů, zaujaly surrealisty natolik, že se **sen** stal jedním z nejdůležitějších prvků celého

---

<sup>8</sup> BRETON, André. Manifest surrealismu. In *Manifesty surrealismu*. 1. vyd. Praha: Hermann a synové, 2005, s. 37.

<sup>9</sup> „Abych charakterizoval své drama, použil jsem, s odpuštěním, novotvaru, což se mi přihází zřídka a vymyslel jsem si přídavné jméno nadrealistický, „surréalistický“, které naprosto neznamena symbolický [...], avšak vystihuje dosti dobře tu tendenci v umění, která [...] nesloužila aspoň doposud k vyjádření žádného creda nebo tvrzení uměleckého či literárního [...]. Když chtěl člověk napodobit chůzi, vynalezl kolo, které se naprosto nepodobá noze. Takto dospěl k nadrealismu, nevěda ani jak.“ APOLLINAIRE, Guillaume. Prolog. In *Prsy Tiresiovy*. Brno: Jota, 1994, s. 9-10.

<sup>10</sup> TEIGE, Karel. Deset let surrealismu. In *Surrealismus v diskusi*. Praha: Jarmila Prokopová, 1934. s.13.

<sup>11</sup> BRETON, André. Manifest surrealismu. In *Manifesty surrealismu*. 1. vyd. Praha: Hermann a synové, 2005, s. 39.

<sup>12</sup> Počátkem 20. let 20. století vyšly ve Francii Freudovy knihy *Úvod do psychoanalýzy*, *Psychopatologie denního života*, *Totem a tabu*, *Tři na úvahy o sexuální teorii* a *Pět lekcí o psychoanalýze*, tedy nejdůležitější knihy týkající se jeho psychiatrické metody - psychoanalýzy, potlačených emočních prožitků, nevědomých motivací lidského jednání a výkladů snů.

hnutí. Breton považoval sen za vyjádření podstaty lidské bytosti a věřil, že v budoucnu dojde ke „splynutí obou stavů, zdánlivě tak protikladných, jimiž jsou sen a realita, v jakousi realitu absolutní, v surreality“<sup>13</sup>. Surrealita byla tedy chápána jako hraniční zóna, v níž by mělo dojít k propojení reality a ireality, života a smrti, vysokého a nízkého, nebo-li ke ztotožnění protikladů.

Jak bylo naznačeno v předchozí kapitole, surrealistické hnutí se začalo formovat až po roztržce Bretona a Tzary. Surrealistická skupina byla oficiálně ustanovena roku 1924 a bezprostředně se vážala na Bretonův *Manifest surrealismu*. V říjnu téhož roku založili Breton s ostatními členy skupiny „surrealistickou centrálu“ nebo-li *Úřad pro surrealistické výzkumy*, který měl zpracovávat vše, co se dotýká lidského podvědomí a snu<sup>14</sup>. V nově založené revue *La Révolution Surréaliste*, která vycházela v letech 1924-30, byly otištěny záznamy skutečných i uměle vyvolaných snů, jež si surrealisté navozovali mj. za pomoci rozličných drog. Umělec měl být při své tvorbě ponořen zcela sám do sebe, omezit racionální reflexi a bez jakékoliv rozumové kontroly zaznamenávat stavy své duše.

Pomocí psychického automatismu se hledaly nové způsoby projevu. Kromě automatického zápisu organizovali surrealisté setkání, během nichž se společně snažili upadnout do hypnotického spánku; Breton a Eluard experimentovali se simulací duševních poruch a uměle si

---

<sup>13</sup> BRETON, André. Manifest surrealismu. In *Manifesty surrealismu*. 1. vyd. Praha: Hermann a synové, 2005, s. 25.

<sup>14</sup> K rané etapě surrealismu více viz: NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1994, s. 43-79.

navozovali stavy, které porušovaly jejich psychickou rovnováhu, napodobovali různé příznaky maniactví. Pokoušeli se docílit stavu, ve kterém by se jejich jednání ocitlo pouze pod vlivem čirého pudu, resp. podvědomí.

Sám André Breton v přednáškách *Co je surrealismus?*<sup>15</sup> definoval jednotlivé vývojové etapy hnutí. V prvním období se osou celého hnutí stal sen, tvůrčí metodou byla náhoda a kolektivní tvoření literárního textu, hlavními prostředky pak **automatický text**, automatická **kresba**<sup>16</sup> a **snové vyprávění**. Surrealismus neměl být doktrínou, naopak měl usilovat o výzkumnou činnost, objasňování nevědomí a snažit se o jeho spojení s vědomím ve vyšší realitu.

Teorie automatického textu byla postupně přehodnocena a surrealistický program se nejen díky své vnitřní krizi začal proměňovat. Ve druhé fázi, která se váže k *Druhému manifestu surrealismu* vydaném v roce 1930, se Breton přihlásil k myšlenkám dialektického materialismu. Proměna politického smýšlení se odrazila i v názvu surrealistické revue, která se změnila z *La Révolution du Surréalisme* na *Surréalisme au service de la Révolution* (vycházela v letech 1930 až 1933). Tento přechod od *Surrealistické revoluce* k *Surrealismu ve službách revoluce* dokládá proměnu společenského zaměření hnutí.

Surrealismus se odvrátil od dědictví dada ve smyslu jeho negativistického a destrukčního charakteru, i od snahy provokovat za každou cenu. Podlehl snaze angažovat se v aktuálním společenském a politickém dění. Již v polovině

---

<sup>15</sup> BRETON, André. *Co je surrealismus?*, Brno: Joža Jícha, 1937.

<sup>16</sup> Jak automatický text, tak i automatická kresba je text či kresba, které vznikají z rychlého, žádným plánem ani úmyslem řízeného psaní či kreslení.“

20. let navázali členové surrealistické skupiny kontakt s lidmi v revue *Clarté*, s nimiž je spojoval protiměšťácký destruktivismus i anarchie jako forma revolty. Ačkoliv *Clarté* reprezentovalo politickou ultralevici, časem došlo mezi oběma skupina k názorovému vyrovnání a společnému závazku podporovat sociální revoluci. První významnou akcí nového svazku byla protestní petice proti koloniální válce v Maroku.<sup>17</sup>

Surrealisté vstoupili do řad revoluce domnívaje se, že svou prací uskutečňují revoluci na poli poznání. Nezbytnou podmínkou k dokonalé přeměně člověka bylo odstranění překážek na cestě k tomuto poznání, a to skrze sociální a hospodářskou proměnu společnosti. Řada surrealistů z hnutí vystoupila nebo byla vyloučena, protože popřeli možné splynutí marxistické a surrealistické filozofie.

I přes inklinaci k marxismu se Breton nadále snažil udržet linii surrealistických experimentů s nevědomím a znovu definovat **surrealitu**: „Vše nasvědčuje tomu, že existuje jistý bod ducha, v němž život a smrt, reálné a imaginární, minulost a budoucnost, sdělitelné a nesdělitelné, nahoře a dole již nejsou vnímány jako protiklady. Bylo by marné hledat pro surrealistickou činnost jinou pohnutku než naději, že se podaří onen bod najít“<sup>18</sup>.

Od této chvíle se cesty surrealismu rozběhly dvěma směry, z nichž první reprezentoval Louis Aragon, který se

---

<sup>17</sup> Peripetii složitého vývoje a sblížení s komunisty popisuje Maurice Nadeau ve svých Dějinách surrealismu, kde objasňuje, proč byli surrealisté ochotni ke spolupráci s okrajovými komunistickými organizacemi, které se hlásily k nauce Lenina a Trockého. Více viz NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1994, s. 74. Komunistické etapě surrealismu se věnuje i stať MACUROVÁ, Naděžda. *Komunistická epizoda francouzského surrealismu*. Tvar 6, 1995, č. 5, 9.3., s.5.

<sup>18</sup> BRETON, André. Druhý Manifest surrealismu. In *Manifesty surrealismu*. 1. vyd. Praha: Hermann a synové, 2005, s. 78.

otevřeně přihlásil k marxistické revoluci, druhou cestou se ubíral např. Salvator Dalí. Ten začal, s pomocí **metody kritické paranoie**<sup>19</sup>, vytvářet tzv. **surrealistické objekty**, kdy umělým uspořádáním běžně užívaných předmětů jsou tyto objekty zbavovány základního významu a poodhalují se jejich významy skryté, tedy takové, jaké měly v době našeho dětství či ve snu. Princip surrealistických objektů navazoval na pojetí surrealitu jako setkání myšlenek, předmětů a událostí, jež si dosud byly cizí<sup>20</sup>. Surrealisté začali postupně rozlišovat druhy surrealistických objektů: objekt snový, objekt se symbolickými funkcemi, objekt reální a virtuální, objekt nalezený, objekt-fantom<sup>21</sup>. Surrealistické objekty a metoda koláže se uplatnily zvláště ve výtvarném umění<sup>22</sup>. Nadále se vyhraňovaly dvě umělecké tendence: veristická (opírající se o konkrétní představu snového nebo fantazijního charakteru) a absolutní (setrvávající na principech psychického automatismu).

Třetí fázi surrealismu André Breton řadil do období let 1933 až 1939, kdy se tribunou surrealismu stala *Revue Minotaure*. Podle Bretona surrealistické hnutí v této době

---

<sup>19</sup> „Podle Dalího je to spontánní metoda iracionálního poznávání založená na kritické a soustavné objektivaci delirantních asociací a interpretací“. NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu*. 1. vyd., Olomouc: Votobia, 1994, s. 130.

<sup>20</sup> „Odpoutat předmět od jeho předurčenosti, dát mu nový název a podepsat jej, následkem čehož nastupují nová výběrová posouzení. Ukázat jej v takovém stavu, do jakého se občas dostane působením vnějších činitelů, jako je zemětřesení, požár nebo povodeň.“ BRETON, André. *Co je surrealismus?*, Brno: Joža Jícha, 1937, s. 63

<sup>21</sup> Charakteristiku surrealistických objektů a metod podal V. Effenberger. Viz EFFENBERGER, Vratislav. *Výtvarné projevy surrealismu*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1969.

<sup>22</sup> Bretonův poměr k výtvarnému umění byl zpočátku zdrženlivý, postupně však svůj postoj změnil, což dokládá kniha *Surrealismus a výtvarné umění*. Viz BRÉTON, André. *Le Surréalisme et la peinture*. Paris: NRF, 1928.

pokračovalo v nastolené teorii nalezeného objektu, hovořilo se o jeho krizi a nutné **rekonstrukci objektu**<sup>23</sup>.

V průběhu 30. let se surrealistické hnutí rozrostlo – rozšířila se skupina belgických surrealistů, surrealistické skupiny se zformovaly v Československu (1934), Anglii (1936), v Jugoslávii, Dánsku, Japonsku. I přes mezinárodní ohlas hnutí a velké výstavy v Londýně a Paříži, došlo mezi francouzskými surrealisty k dalším roztržkám. Bretonova autoritativní snaha držet surrealistické hnutí pod svou kontrolou se časem ukázala být marná. Skupina se rozešla s jedním ze zakladatelů hnutí Louisem Aragonem<sup>24</sup>, později i s Paulem Eluardem. V letech 1936 a 1937 se André Breton postavil proti moskevským procesům a krize vyvrcholila za druhé světové války, která těžiště surrealistického hnutí přesunula do New Yorku.

---

<sup>23</sup> „Základní krise objektu (André Breton): „V těchto posledních letech zůstaly především tváří v tvář objektu otevřeny nejjasnozřivější oči surrealismu. Jedině velmi pozorné zkoumání četných nedávných spekulací, které jsme veřejně podnikli o objektu [...] může nám dovolit, abychom uchopili v celém dosahu, to co nyní vábí surrealismus““ Citováno z výkladu surrealistických pojmů (pravděpodobně od Vítězslava Nezvala) „Formulace“ In *Surrealismus* 1936, č. 1, únor, s. 25.

<sup>24</sup> Účastí jednoho ze zakladatelů surrealistického hnutí Louise Aragona na 2. mezinárodní konferenci revolučních spisovatelů v Charkově (1930) se započal jeho přechod na pozice socialistického realismu. Uznáním činnosti Třetí internacionály jako jedině revoluční a uveřejněním několika revolučních básní „dle stranické linie“ se Aragon se surrealistickou skupinou definitivně rozešel. O tzv. Aragonově případu více viz NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1994, s. 123-128.

## 3 Surrealismus v Československu

### 3.1 Od poetismu k surrealismu

V době, kdy se ve Francii formoval surrealismus, manifestovali v Československu Karel Teige a Vítězslav Nezval nový směr nazvaný *poetismus*. Ač jsou si obě hnutí v teoretické rovině vzdálena, přesto vyšla ze stejných podmínek, a tím byl otřes, který společnost prodělala po první světové válce a skepse vůči hodnotám předválečné generace.

Vydání Bretonova prvního *Manifestu surrealismu*<sup>25</sup> znamenala česká avantgarda téměř okamžitě. První zmínku o vzniku nového uměleckého hnutí otiskly Lidové noviny v kronice básníka a pařížského dopisovatele Richarda Weinera<sup>26</sup>. Krátce nato následovala kritická reflexe Františka Götze<sup>27</sup>, který porovnal dva, v Paříži téměř souběžně vycházející, surrealistické manifesty<sup>28</sup>. I v další studii, kterou otiskl časopis Host v roce 1926<sup>29</sup> označuje Götz nově nastolené umělecké hnutí za scestné. Podobné stanovisko zaujímá i kritik Václav Černý<sup>30</sup>, jenž ale přes všechna zpochybnění surrealistického hnutí kladně zhodnotil koncepční stránky surrealistického programu a ocenil jeho spojitost s freudismem.

---

<sup>25</sup> Bretonův Manifest du surréalisme vyšel knižně 15.10.1924

<sup>26</sup> RW [Weiner, Richard]. *Nadrealismus*. Lidové noviny 32, 1924, č. 536, 24.10, s. 7.

<sup>27</sup> GÖTZ, František. *Nadrealismus*. Host 4, 1924-25, č. 3, 1.12.1924, s. 82-85.

<sup>28</sup> Několik dnů před Bretonovým Manifestem surrealismu vyšel v časopisu Surréalism manifest Yvana Golla (1891-1950), kterým jeho autor bezprostředně navazoval na tvorbu Guillaumea Appolinaire. Gollovo pojetí nadrealismu není podle Götze ničím víc, ani míň než „intenzivním realismem, který nelpí na věcech, ale chce je transponovat do vyššího duchovního světa“, míří k syntéze. Götz tento nadrealismus označuje za „zduchovnělý realismus či magický realismus“, který se chrání ilusionistického napodobení přírody; neboť umění považuje za „création“ a nikoliv za „représentation“. Ibid., s. 83..

<sup>29</sup> GÖTZ, František. *Perspektivy*. Host 5, 1925-26, č. 9, 1.6.1926, s. 254-263

<sup>30</sup> ČERNÝ, Václav. *K surrealistickému manifestu*. Host 5, 1925-26, č. 7, 1.4.1926, s. 190-195.

Bretonova teorie byla českou kritikou považována pouze za volnou transkripci Freudovy nauky, která byla nepřijatelná už proto, že zredukovaná na pouhý diktát myšlenky je v ní zcela vyloučena jakákoliv kontrola rozumu, estetiky a morálky.

Ambivalentní vztah k surrealismu nebyl příznačný pouze pro českou kritiku, ale i pro většinu umělců, kteří se v průběhu druhé poloviny 20. let proti francouzskému surrealismu otevřeně stavěli. Většina z nich se přesto začátkem 30. let (jakoby z náhlého popudu) k surrealismu obrátila, a to včetně budoucích vůdčích osobností surrealistického hnutí v Československu - Jindřicha Štyrského, Karla Teigea a Vítězslava Nezvala. Odmítavý postoj k francouzskému surrealismu dvacátých let byl způsoben především tím, že se nikterak neslučoval se základními principy poetismu, vedoucího uměleckého směru té doby. Český poetismus, zrozený jako opozice k proletkultu a měšťácké kultuře, se zaměřil na optimistickou vizi nového umění pro všechny smysly. Důraz na emocionální stránku, fantazii, hravou revoluci se neslučoval se surrealistickým „neuměním“, kdy se básník ocitá v roli média, jímž mluví podvědomí. Hlavními kritickými výtkami adresovanými surrealismu byly hlavně anarchistické rysy Bretonova manifestu, ono dědictví dadaismu a psychický automatismus, jenž byl vnímán jako pasivita v tvorbě: „surrealismus dav všecka práva podvědomé inspiraci a subjektivní fantazii, omezil se na pasivní zaznamenávání názorů, bouří a přílivů a odlivů podvě-



domých oceánů. Popřel volní akt vědomé tvorby [...] a usiloval o nejvěrnější reprodukci podvědomého dění“<sup>31</sup>.

Postupné vyčerpání poetistického programu i osobní krize, kterou v letáku *Surrealismus v ČSR* označil Vítězslav Nezval za „krizi třicátníků“<sup>32</sup> byly důvodem pozvolného názorového přerodu a inklinace českých umělců k surrealismu. Ti navíc nemohli být dále lhostejní k hrozbě mezinárodních konfliktů, hospodářské krize i rozmachu fašismu. Pod tlakem jmenovaných okolností založili Teige spolu s Nezvalem, Toyen a dalšími umělci v roce 1929 Levou frontu, jejímž programem měla být společensko-politická angažovanost umění<sup>33</sup>. Po zániku Devětsilu převzala Levá fronta některé postuláty a přijala i jeho stávající členskou základnu.

Ještě rozsáhlejší diskusi směřující k přehodnocení dosavadní činnosti rozpoutaly články vycházející v časopisu Odeon, především tři statě Jindřicha Štyrského *Koutek generace*<sup>34</sup>, které jsou dnes označovány za kritiku „generace na dvou židlích“ a způsobily několik let trvající rozepři mezi Jindřichem Štyrským a Karlem Teigem.

Avantgardní umělci si začali postupně připouštět roli podvědomí a jeho vlivu na „celou sféru imaginace“<sup>35</sup>, tedy obrátili svou pozornost k problému, jímž se dosud sou-

---

<sup>31</sup> TEIGE, Karel. *Abstraktivismus, nadrealismus, artificialismus*. Kmen 2, 1928-29, č. 6, červen 1928, s. 122.

<sup>32</sup> „Což nepřichází surrealismus mezi nás právě včas, což nebylo potřeba této morální a intelektuální krise lidem, kteří překročili třicítku [...] což se neocitá třicetiletý muž [...] na nakloněné rovině, odkud vede cesta přímo k resignaci“. Leták *Surrealismus v ČSR*. In *Surrealismus: reprint původních vydání*. Praha: Torst, 2004, s. 116.

<sup>33</sup> „Chceme vytvořit velkou organizaci, o níž bychom se mohli opřít v úsilí o propagaci moderní kulturní práce a jejich výsledků ve všech uměleckých a vědeckých oborech a která by organizovala a usměrnila spolupráci moderních produktivních sil na širokém a mezinárodním základě a dovedla tak čelit všeobecné kulturní reakci, která nebezpečně vzrůstá.“ Pozvánka na ustanovující schůzi Levé fronty, která se konala 18. října 1929 v kavárně Opera a pod níž byli podepsáni: Karel Tiege, Vítězslav Nezval a Jaroslav Seifert. *Levá fronta*. Složka č. 17. Uloženo v pozůstalosti Jindřicha Honzla, Praha, evid. č. 017.

<sup>34</sup> ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Koutek generace* [1-3]. Odeon - literární kurýr 1, č. 1. říjen 1929, s. 12, Odeon - literární kurýr 1, č. 3, prosinec 1929, s. 45 a Odeon - literární kurýr 1, č. 4, leden 1930, s. 60.

<sup>35</sup> TEIGE, Karel. *Báseň, svět, člověk*. In *Zvěrokruh* 1, 1930, listopad, s. 11.

stavně zaobírali surrealisté. Pravděpodobně nejvýznamnějším důvodem přijetí surrealismu českými, povětšinou levicově orientovanými umělci, se stala inklinace francouzských surrealistů k myšlenkám dialektického materialismu a jejich navázání kontaktů s Komunistickou stranou Francie.

Období let 1930 až 1934 lze označit za postupný názorový přechod od poetismu k surrealismu. V listopadu 1930 vydal Vítězslav Nezval první číslo sborníku *Zvěrokruh*, které se ještě vůči surrealismu vymezilo<sup>36</sup>, a to i přesto, že se v něm objevily surrealistické texty Paula Eduarda, studie Bohuslava Brouka a stať Karla Teigeho *Báseň, svět, člověk*, v níž přední teoretik poetismu svůj dosavadní umělecký program rozšířil o poznatky moderní psychologie<sup>37</sup>. Druhé číslo časopisu *Zvěrokruh*<sup>38</sup> se nejen díky přetištění Bretonova *Druhého manifestu* stalo již otevřenou manifestací surrealismu v Československu.

Mezi dvěma osamocenými čísly časopisu *Zvěrokruh* z roku 1930 a založením Surrealistické skupiny v roce 1934 stojí (jako důkaz postupného sbližování s principy surrealismu) uspořádání výstavy s názvem *Poezie 1932*<sup>39</sup>. Uskutečnila se 27.10.1932 v pražském Mánesu a kromě výtvarníků jako byli Jindřich Štyrský, Toyen, František Muzika, se jí účastnili sochaři (jmenuje alespoň Vincence Makovského) a

---

<sup>36</sup> „Zvěrokruh není revuí surrealistickou a neztotožňuje psychu s uměním, rozlišuje kvalitativně psychické projevy a vidí široké schodiště mezi neuměním a uměním“. NEZVAL, Vítězslav. *Předmluva*. *Zvěrokruh* 1, 1930, č. 1, listopad, s. 1.

<sup>37</sup> „Moderní psychologie dovoluje nám alespoň částečně již dnes vyložiti funkce a psychické působení té poesie pro všechny smysly, o níž poetismus usiluje. Bylo-li dokázáno, že lidské vztahy ke každé kráse jsou v jádře sexuální a že tedy estetické dojetí je v podstatě totožné [...] vzrušení sexuálnímu [...], nemůže míti tzv. umění jiné funkce, než soustavnou kulturou smyslů [...] kultivovati, obohacovati a harmonisovati smysly, mocnosti lidského citu a lásky.“ TEIGE, Karel. *Báseň, svět, člověk*. *Zvěrokruh* 1, 1930, č. 1, listopad, s. 11.

<sup>38</sup> *Zvěrokruh* 1, 1930, č. 2, prosinec 1930.

<sup>39</sup> O výstavě *Poezie 1932* podrobněji CAILLEOVÁ, Francoise. *Výstava Poezie 1932*. In *Český surrealismus: 1929-1953*. 1. vyd. Praha: Argo, 1996, s. 48-53.

zahraniční umělci, např. Salvator Dalí, Max Ernst či Paul Klee. Jak osobnosti, tak vystavovaná díla byla ovlivněna rozličnými uměleckými styly, ale spojovala je prvotní inspirace snem, touhou a představivostí. Bez ohledu na zřejmou stylovou různorodost vystavovaných děl, bylo pro českou avantgardu rozhodující manifestovat společné vystoupení a zahájení užší spolupráce s širší základnou pařížské surrealistické skupiny. Tato snaha vyvrcholila ustanovením Surrealistické skupiny v Československu.

### **3.2 Surrealistická skupina v ČSR (1934-1938)**

Spojení s francouzskými surrealisty zajistili české avantgardě dva významní malíři. V první řadě to byl Jan Šíma, který žil v Paříži od roku 1921 a stýkal se s lidmi ze skupiny *Le Grand Jeu* (Vysoká hra). Šíma byl zapojen do organizování výstav *L'École de Paris* a *Poezie 1932*, které svedly české a francouzské umělce na cestě k surrealismu. Druhým významným prostředníkem v česko-francouzských vztazích byl malíř Jindřich Štyrský, který v letech 1925 až 1928 pobýval ve Francii. Spolu s malířkou Toyen manifestoval Štyrský během svého pařížského pobytu výtvarný směr nazvaný *artificielismus*<sup>40</sup>, který zprvu postavil do opozice k surrealismu<sup>41</sup>. Ještě v roce 1930 Štyrský zaujímal vůči surrealismu kritický postoj a viděl jej „balancovat

---

<sup>40</sup> Označení *artificielismus* vznikl podle knihy Charlese Baudelaira *Les Paradis Artificiels* (Umělý ráj). První manifest nového směru byl otištěn roku 1927: ŠTYRSKÝ, Jindřich, TOYEN. *Artificielisme*. ReD 1, 1927, č. 1, říjen 1927, s. 28-30. *Artificielismus* prohlašoval vnitřní souznění poezie a obrazu: „artificielismus je ztotožnění malíře a básníka“. Ibid. s. 28. *Artificielismus* jako malířskou obdobu poetismu prosazoval i Karel Teige: „obraz jako nezávislá barevná a grafická báseň“. *Abstraktivismus, nadrealismus, artificielismus*. Kmen 2, 1928-29, č. 6, červen 1928, s. 121.

<sup>41</sup> Později, zhruba od poloviny 30. let se Štyrský, Nezval i Teige pokoušeli vřadit *artificielismus* mezi kubismus a surrealismus.

v kompromisech mezi reprodukčním pudem a snovým vytvářením<sup>42</sup>, o čtyři roky později se jeho názory proměňují, a to jak prakticky, tak i rovině teoretického vymezení surrealistického malířství: „Surrealismus objevil znovu pro malířství realitu a její emocionalitu, která leží v jejím psychickém smyslu“<sup>43</sup>.

Během své návštěvy Paříže (1933) navázal aktivní kontakty s francouzskými umělci, resp. surrealisty i Vítězslav Nezval. Tehdy se zřejmě zrodila idea založit v Praze surrealistickou skupinu. Jedním z prvních kroků k jejímu ustanovení se stal Nezvalův dopis ze dne 10. 5. 1933 adresovaný André Bretonovi<sup>44</sup>. Dne 19.3. 1934 sděluje, již za Skupinu surrealistů v ČSR, Ústřednímu agitpropu KSČ rozhodnutí založit v Československu surrealistickou skupinu.

Stejně jako ve Francii, tak i v Československu se spojení surrealistů a komunistů ukázalo být mírně řečeno komplikované. Na 1. sjezdu sovětských spisovatelů v roce 1934 byl vyhlášen socialistický realismus nejvyšší závaznou směrnicí pro ruské umění. Tento totalizující přístup nepřijala část českých umělců v čele s Vítězslavem Nezval, což následně rozpoutalo vášnivé debaty mezi socialistickými realisty a surrealisty<sup>45</sup>. Předním teoretikem na straně socia-

---

<sup>42</sup> ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Poznámka k výstavě Štyrského a Toyen*. Musaion, 1929-1930, č. 11, duben 1930, s. 242.

<sup>43</sup> ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Surrealistické malířství*. Doba I, 1934-1935, č. 9, 24.5.1934, s. 135. A dále pokračuje: „Surrealistický malíř nekomponuje, poněvadž umělý řád konstrukce nahrazuje řádem, který vytváří sama spontaneita, jež je výsledkem dlouholeté stavby, již diriguje instinkt. [...] Surrealistická malba usiluje o přímý a hluboký psychický výraz a vymyká se proto hodnocení estetickému“. Ibid, s. 136.

<sup>44</sup> Nezval v něm zdůrazňuje názorovou proměnu skupiny Devětsil, která se „během vývoje a svou vlastní samostatnou dialektikou stýká stále více s vývojem surrealistů“ a zdůrazňujíc soudržnost v otázkách marx-leninismu a dialektického materialismu „se sympatií k revoluční aktivitě surrealistů, jejichž základní myšlenku sdílíme, zahajujem tímto projevem první krok k naší konkrétní spolupráci“. Leták *Surrealismus v ČSR*. In *Surrealismus: reprint původních vydání*. Praha: Torst, 2004, s. 115.

<sup>45</sup> Debáty organizovala Levá fronta a jejich vyústěním je sborník *Socialistický realismus* obsahující 3 příspěvky do diskuse o uplatnění sovětského modelu v českých podmínkách: Bucharinova stať *Poesie a poetika a úkoly básnické tvorby v SSSR*, příspěvky K. Konrada *Socialistický realismus v ČSR* a K. Teigeho *Socialistický realismus a surrealismus*.

listických realistů byl Kurt Konrad, teoretické pozice surrealismu hájili hlavně Karel Teige a Závěš Kalandra. Je nutné zdůraznit, že i přes rozdílnost názorů se obě skupiny cítily být aktivními komunisty!

Představa o možné syntéze surrealismu s marxistickou ideologií budovaná na společném základu dialektického materialismu se ukázala jako chimérická a koexistence obou skupin trvající od roku 1934 dostala po čtyřech letech závažné trhliny. Část českých surrealistů se postavila za své francouzské kolegy a jejich politické aktivity zaměřené ke kritice moskevských procesů, což způsobilo konflikt mezi Vítězslavem Nezvalem a zbytkem skupiny, v jehož důsledku Nezval ohlásil rozpuštění československé Surrealistické skupiny<sup>46</sup>.

Vraťme se však k základním ideám, které po dobu své předválečné existence zastávala Surrealistická skupina v Československu. V letáku *Surrealismus v ČSR*<sup>47</sup> Vítězslav Nezval vyzdvihl strašák fašismu a revoluční naději v jeho svržení vítězným proletariátem. Zajímavější než ideologické pozadí Nezvalova prohlášení je jeho výklad pojmu **nadreali-**

---

<sup>46</sup> Nezval své rozhodnutí o rozpuštění skupiny oznámil 9.3.1938 telefonicky redakci Haló novin. Dva dny nato vyšla v komunistickém tisku zpráva o rozpuštění Surrealistické skupiny. Následovala reakce ostatních členů skupiny, kteří prohlásili, že Nezval nemá oprávnění ke zrušení skupiny a ta nadále trvá i bez Vítězslava Nezvala. V denním tisku se rozpoutala vlna prohlášení a vzájemných útoků, které vyvrcholily v květnu 1938 sborníkem *Surrealismus proti proudu*. Karel Teige v něm podrobně rozkrývá vztah k Nezvalovi a silících rozporech mezi surrealisty a komunisty a zároveň popisuje, pochopitelně subjektivně, důvod jejich rozkolu: „7.3.1938, kdy Nezval, po mnoha měsících, v nichž nebyl s námi v kontaktu, přišel do našeho středu zjevně s úmyslem vyprovokovat roztržku [...]. V přítomnosti pěti členů skupiny a několika našich blízkých přátel dal Nezval podnět k debatě, v níž řekl, že je třeba schvalovat i takové činy sovětského režimu, jakými jsou hrdelní rozsudky moskevských procesů nebo rozpuštění Meiercholdova divadla [...]. Bez ostychu pronášel Nezval šovinistické a antisemitistické výroky [...] uzavřel urážlivými útoky proti E.F. Burianovi, B. Broukovi a Jindřichu Štýrskému, a to výroky, na něž Štýrský, vzhledem k teplotě debaty, nemohl dát odpověď „pouze teoretickou“. Po konfliktu poslalo pět členů skupiny Nezvalovi dotaz, zda se ještě pokládá za člena skupiny. Nezval neodpověděl.“ TEIGE, Karel. *Surrealismus proti proudu: surrealistická skupina odpovídá Vítězslavu Nezvalovi, J. Fučíkovi, Kurtu Konradovi, S.K. Neumannovi, J. Rybákovi, L. Štollovi a.j.* Praha: Společnost Karla Teiga, 1993, s. 34.

<sup>47</sup> Leták *Surrealismus v ČSR*. In *Surrealismus: reprint původních vydání*. Praha: Torst, 2004, s. 115-118. Pod letákem jsou kromě Nezvala podepsáni Konstantin Biebl, Bohuslav Brouk, Imre Forbath, Jindřich Honzl, Jaroslav Ježek, Katy King, Josef Kunstadt, Vincenc Makovský, Jindřich Štýrský a Toyen.

ty, který byl pro něj výrazem procesu poznávání, a to nikoliv poznávání všeobecného, ale vrcholně subjektivního poznávání sebe sama ve smyslu freudismu. Nezval odmítl princip automatického psaní, upřednostnil psychologické experimenty se surrealistickými objekty<sup>48</sup>.

O prosazení myšlenky surrealismu se čeští umělci snažili v řadě manifestů a prohlášení, přičemž v mnoha z nich dlouze obhajovali svůj názorový přerod od poetismu k surrealismu<sup>49</sup>. Za všechny argumenty jmenujme společný důraz na roli obrazotvornosti, jejíž tušený smysl ještě nebyl, vzhledem k neznalosti díla Sigmunda Freuda, dostatečně vyložen. Poetistická teorie předjímala surrealismus v jeho pojetí tvorby jako růstu formy z představ a jejích reprodukčních zákonů, dále se surrealismus s poetismem potkával v pojetí asociace jako hlavního prostředku básnického myšlení a v kladení důrazu na intenzitu básnické představy i formy (rým už neměl být pouhým dekorativním prostředkem)<sup>50</sup>.

Vítězslav Nezval několikrát znovu vyložil Bretonovy pojmy - **surrealistický objekt** definoval jako předmět básnického a sexuálního obsahu, zdůraznil surrealistický princip ve **snovém snoubení** a **převtělování představ**, rozvíjení imaginace a množinu surrealistických objektů doplnil o **halucinatorní objekty-monstra**, nové typy nadreálných výtvorů, které do surrealismu vnesli čeští surrealisté (především Jindřich Štyrský a Toyen)<sup>51</sup>.

---

<sup>48</sup> Leták Surrealismus v ČSR. In *Surrealismus: reprint původních vydání*. Praha: Torst, 2004, s. 116.

<sup>49</sup> Jako příklad můžeme uvést sborník *Surrealismus v diskusi*, který vyšel na podzim 1934 a obsahoval hlavní referáty přednesené na diskusním večeru pořádaném Levou Frontou v Ústřední městské knihovně v Praze dne 28.5.1934. Sborník redigovali Karel Teige a Ladislav Štoll.

<sup>50</sup> NEZVAL, Vítězslav. V čem se poetismus stýkal se surrealismem. In *Surrealismus* 1936, č. 1, únor, s. 41-43.

<sup>51</sup> První výstava surrealismu v Praze : proslov na vernisáži výstavy 15.1.1935. In NEZVAL, Vítězslav. *Dílo XXV: Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941*. 1. vyd. Praha: Čs. spisovatel, 1974, s. 159-169.

Pro hledání projevů surrealismu v českém divadle 20. a 30. let 20. století se jeví nejdůležitějším Nezvalovo prohlášení, v němž se rozchází s Bretonovým negativním postojem k divadlu: „Scéna, jak my ji pojmáme, stává se jedinečně vhodným, nejmámivějším rámcem pro surrealistický objekt.“<sup>52</sup> Další část této práce se pokusí zhodnotit, zda a jak byly teoretické požadavky českých surrealistů naplněny v konkrétních divadelních hrách a inscenacích.

---

<sup>52</sup> První výstava surrealismu v Praze : proslov na vernisáži výstavy 15.1.1935. NEZVAL, Vítězslav. *Dílo XXV : Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931-1941*. 1. vyd. Praha : Čs. spisovatel, 1974, s. 163.

## 4 Projevy surrealismu v českém divadle 20. a 30. let 20. století

### 4.1 Surrealismus a dramatická tvorba Vítězslava Nezvala

První intenzivní kontakty Vítězslava Nezvala s divadlem se uskutečnily na půdě Osvobozeného divadla ještě v jeho počátcích. Jak uvádí dr. Bedřich Rádl ve svých vzpomínkách<sup>53</sup>, zajímal se Nezval o divadlo velmi aktivně a to především prostřednictvím svého přítele z Devětsilu Jiřího Frejky. Nezvalovým přičiněním se Osvobozené divadlo stalo divadelní sekci Devětsilu a Nezval začal zasahovat i do dramaturgie této divadelní scény.

Dramatická tvorba Vítězslava Nezvala vyrůstala, ostatně jako většina avantgardní dramatiky, v těsném sepětí s divadlem<sup>54</sup>. Nezval se rovněž spolupodílel na teoretickém vymezení poetismu i surrealismu, a tak se v jeho tvorbě střetávají ambice básníka s teoretikem.

Jak uvádí Pavel Janoušek v knize *Rozměry dramatu*, v avantgardní dramatice mizí konflikt a sílí míra zapojení autorského subjektu<sup>55</sup>. Příkladem budiž Nezvalova poetistická *Depeše na kolečkách*, která je předně manifestací radosti a emocí. Povšimněme si výrazu *emoce*, neboť ta je jedním z bodů, ve kterém se poetismus střetává se surrealismem.

Emoce ve středu dramatické struktury dokládá, nako-  
lik byla Nezvalova surrealistická tvorba pokračovatelem je-  
ho poetistické dramatiky a zároveň jejím rozvíjením ve  
smyslu surrealistických experimentů. Sám Nezval definoval

---

<sup>53</sup> RÁDL, Bedřich. *Vzpomínky a dokumentace. Sv. 3. Nové divadlo na Václavském náměstí: Surrealistický Honzl*. Uloženo v knihovně Divadelního ústavu. Sign. MB 3007/3.

<sup>54</sup> O českém meziválečném dramatu více viz JANOUŠEK, Pavel. *Rozměry dramatu: Autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1989.

<sup>55</sup> JANOUŠEK, Pavel. *Rozměry dramatu: Autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1989, s. 34.



surrealistickou hru jako „pokus, jehož výsledky stavějí do zvláště překvapujícího světa kausalitu. Tímto překvapujícím světlem je světlo náhody. Jeden z účastníků se táže, druhý, aniž zná jeho otázku, odpovídá. ‚Rozdvojení bytosti‘ je tu provedeno experimentálně dvěma herci a pokus směřuje k realizaci volné jednoty, jakou se vyznačují jistá velkolepá básnická díla“<sup>56</sup>. Z tohoto vyjádření jasně slyšíme ozvuky metody kolektivního tvoření textu či kresby, kterou André Breton pojmenoval „vybraná mrtvola“. Krátká ukázka surrealistické hry, tak jak ji podle Bretona interpretoval Nezval, se objevuje v prvním čísle revue Surrealismus.<sup>57</sup>

Surrealistické experimenty s psychickým automatismem znamenaly v Nezvalově tvorbě jen krátkou epizodu, spojenou hlavně s jeho básnickou tvorbou<sup>58</sup>. Obecně lze říci, že děj Nezvalových surrealistických her spíše než psychický automatismus odráží Bretonovu teorii „ohromné shody“. Děj se odvíjí na základě nahodilosti a náhodných setkání, které jsou umocněny pocity strachu a zlých tušení, jež vyvěrají z podvědomí. Podvědomé impulsy se prolínají s reálným děním a přímo jej ovlivňují.

V Nezvalových hrách není dramatickým hrdinou „živý člověk“, ale „člověk-manekýn“, kterého Nezval připodobňuje k „ortopedickému člověku“, „muži s páskou na fousy“, „krejčovské panně“. Tento hrdina nezaujímá v dramatické stavbě ústřední postavení, ale jeho úlohu přebírají surrealistické objekty: „Jsou-li objekty právě pro svou nepersonelnost je-

---

<sup>56</sup> NEZVAL, Vítězslav. Část experimentální. In *Surrealismus* 1936, č. 1, únor, s. 32.

<sup>57</sup> Ibid, s. 32-33.

<sup>58</sup> Jedná se o surrealistické sbírky *Žena v množném čísle* (součástí byla i surrealistická hra *Zlověsný pták*), *Praha s prsty deště* a *Absolutní hrobař*. Z bohatého množství studií zabývajících se Nezvalovou básnickou tvorbou jmenujme např. VOJVODÍK, Josef. *Proměny těla . K sémiotice tělesnosti v surrealistické lyrice Vítězslava Nezvala*. In *Český surrealismus: 1929-1953*. 1.vyd. Praha: Argo, 1996, s. 170-199. Zajímavá je rovněž studie ČERNÝ, Václav. *Několik poznámek k Nezvalově surrealistické poezii*. Kritický měsíčník 1, 1938, č. 2, 23.2., s. 51-60.

dinečnými nositeli lidské paměti, nerozeznáváme-li jejich skutečnou podobu od jejich podoby fantomatické, podobají-li se těm ženám, které jsme letmo zahlédli a jež na nás vylou- dí lásku, kterou odepřeme milovaným bytostem, pochopíme, proč surrealistický výraz, na rozdíl od realistického, [...] definuje tautologicky stůl stolem a homéricky osla koněm [...] proč surrealista vyjádří ulici neobyčejnou historií, neobyčejnou historií plotem, v němž chybí kůl, proč krej- čovský manekýn s jedním ramenem oděným vatelinem a druhým naprosto chybějícím, sehrá prudší scénu v milostné tragédii než herec, jenž vyčerpá v klasické verši všechny důvody svého jednání".<sup>59</sup>

Surrealismus podle Nezvala netrvá na charakterizaci ani na psychologizaci, ale na estetickém pojetí figur. Od- tud je možné lépe pochopit, jaké typy postav (resp. žen- ských postav, muži jsou většinou nevýrazní slaboši) Nezva- lova tvorba přináší. Za prvé jde o surrealistické vnímání ženy jako automatu, podivné fantaskní, fascinující a přitom nebezpečné bytosti, tedy žena jako loutka, dalším typem je žena-panenka (vedoucí až k *Manon Lescaut*) a nakonec žena- zachránkyně<sup>60</sup>. Jitka Páleníková ve svém článku pro revue Rozrazil rozlišuje tyto tři obrazy ženy a k posledně jmeno- vaném typu uvádí: „Další z Nezvalových ženských topoi může být žena-zachránkyně. Odtud se odvíjí rodokmen nezávislých, aktivních žen, které jsou typické především pro jeho drama- tické dílo. Jsou to ženy, které dodávají naději bezradným, pasivním mužům, často je odvracejí od pokusů od sebevraždy. Patří sem třeba Marie z *Věštírny delfské*, Pokojská ze *Zlo-*

---

<sup>59</sup> Leták Surrealismus v ČR. In *Surrealismus: reprint původních vydání*. Praha: Torst, 2004, s. 116.

<sup>60</sup> Žena jako fantomatická bytost prostupuje především Nezvalovu poezii, čehož důkazem je např. básnic- ká sbírka *Žena v množném čísle*. Po válce se v Nezvalových básních objevuje ještě typ ženy-matky.

věstného ptáka, Helena z Milenců v kiosku, ale třeba i ve své aktivní formě čekání Nevěsta ze Strachu".<sup>61</sup>

Hlavním impulsem dramatického dění v Nezvalových surrealistických hrách je touha „sloupnout slupku z povrchu“, odhalit, co se skrývá pod povrchem věcí a osob. Proto je v surrealistických manifestech často zmíněna touha jednou fotograficky zachytit obrazy lidského nitra, jakoby rentgenem zdokumentovat sny a podvědomé impulsy. V této snaze se shodují všichni surrealisté, mj. Jindřich Honzl, který jevištní báseň definoval jako „dekompozici skutečnosti v nadrealitu, již by bylo možno nazvat, spíše než surrealistickým obrazem, surrealistickou fotografií snu, neboť nadreálná dekompozice snaží se o dokumentární, fotografickou přesnost svých složek“<sup>62</sup>.

V dalších kapitolách se pokusíme zmíněné rysy Nezvalovy surrealistické tvorby analyzovat na konkrétních hrách.

#### 4.1.1 Dramatické torzo Oheň

Z dramatu *Oheň* se dodnes zachovalo pouze torzo, tedy třetí jednání a jediný list z druhého jednání. Přestože hra vznikla pravděpodobně už kolem roku 1921, zmiňujeme ji zde proto, že Nezval *Oheň* později přepracoval na jednoaktové drama pod názvem *Modrý jelen*. Ten vyšel na podzim roku 1930 jako součást knihy *Chtěla okrást lorda Blamingtona*. V rukopise je uveden podtitul „Drama krve, žádosti a hrůzy“, následovaný poznámkou: „V tomto dramatu není nic sym-

---

<sup>61</sup> PÁLENÍKOVÁ, Jitka. *Věčně pracovitě zamilovaný Vítězslav Nezval*. Rozrazil 1, 2006, č. 5, s. 51.

<sup>62</sup> HONZL, Jindřich. *Přejíti. Surrealismus* 1936, č. 1, únor, s. 21-22.

bolem, ani výrazem, ani skutečností. Je to poezie, slovo, scéna, drama“<sup>63</sup>.

*Modrý jelen* tvoří předchůdce *Strachu* a *Zlověstného ptáka*, tedy surrealistických, resp. surrealismem ovlivněných her především v budování tajemné atmosféry, znejišťování děje a snových inspirací. *Modrý jelen* byl razantní úpravou původní hry ve smyslu redukování rozsáhlých replik, potlačení jejich návazností. Jak *Oheň*, tak i *Modrý jelen* ovšem postrádají ezvalův typický smysl pro jazyk a vytříbenou formu, i vzletnost replik inspirovaných jeho básnickou tvorbou, nebo-li texty postrádají kvality, které Nezvalova surrealistická dramata často zachraňují před náporem kliše a sentimentu.

Dozvuky poetismu i první ozvuky surrealismu v překotných, snových proměnách scénického dění se výrazněji než v *Modrém jelenovi* projeví až v následující Nezvalově hře *Strach*.

#### 4.1.2 Strach

Nezvalův *Strach* vznikl pro Osvobozené divadlo roku 1929 s úmyslem uvést jej v rámci večerů dramatické poezie. Z formálního hlediska se ještě nejedná o surrealistickou hru, má však zjevně surrealistické ladění, což se odráží i v samotném názvu. „Strach jako elementární životní pocit, jenž je dramatickým cílem této hry, má vzniknouti v diváku především pomocí podvědomých asociací, jež proměňují prosté

---

<sup>63</sup> Viz doslov Milana Blahynky. In NEZVAL, Vítězslav. *Scénické básně, hry, scénária a libreta (1920-1932)*. 1. vyd. Praha: Čs. spisovatel, 1964, s. 428-429. Blahynka dále uvádí, že premiéra *Modrého jeleny* se měla uskutečnit roku 1927 v Osvobozeném divadle. Z nastudování ovšem sešlo a hra ještě nikdy na scéně nebyla uvedena.

události v děsivá proroctví a prolínají realitu neustále fluktuací vnitřní temnoty.“<sup>64</sup>

V principu je hra *Strach* banální detektivkou budovanou na základě oidipovského mýtu – Jakobovi se zdá sen o dítěti, jehož matku opustil, když byla těhotná. Dítě na něj ve snu míří revolverem a předvídá tak završení děje, kdy Dítě nalezne zapomenutou pistoli a omylem Jakoba zastřelí. Předpovězená otcovražda je ve skutečnosti pouhým rámcem jednotlivých scén, v nichž Jakob potkává Starého ženicha, který je posléze zastřelen vandrákem, Nevěstku, Nevěstu, která marně čeká svého ženicha a propadajíc pocitu, že jej zabila svou utajenou láskou, zešílí. Setkává se stařenou, v níž rozpozná Albínu – matku svého dítěte, v blázinci se účastní groteskního rozhovoru mezi Básníkem a Epileptikem (obě postavy byly Nezvalovou úsměvnou autokritikou).

Ze zkratkovitě odvyprávěného děje lze odečíst strukturu Nezvalovy hry – *Strach* tvoří série snových výstupů, scény se volně řetězí, absentuje kauzalita dramatického děje. Prvořadé je budování atmosféry hrůzy, zhmotnělých snů i uskutečněných tušení. Dramatické kvality *Strachu* jsou možná zpochybnitelné, zato disponuje kvalitami básnickými a poslouží nám i jako důkazní materiál k doložení přechodu od poetismu k surrealismu. *Strach* totiž stojí na rozhraní Nezvalova poetistického a surrealistického období a více než jakékoliv jiné Nezvalovo drama mísí poetický princip tvorby se surrealistickými prvky.

Jindřich Honzl o *Strachu* napsal, že „je možno mluvit o Nezvalově surrealismu ještě před vynalezením jeho Francouzi. Obsahem jest *Strach*. Pocity hrůzy [...] z neznámé

---

<sup>64</sup> [Rukopis o *Strachu*.] Složka č. 104 - *Strach*. Uloženo v Pozůstalosti J. Honzla, Praha, evid.č.104b.

příčiny se nám objevují bezděčně, náhodně [...]. Sny, tušení, osudové shody odkazují nám teprve skutečné příčiny našeho jednání i dramatického pocitu života“<sup>65</sup>. Vnímání strachu jako nejděsivějšího možného pocitu vyjadřuje na konci pátého aktu Nevěstka: „Neštěstí není nikdy tak hrozné jako strach z neštěstí“.

Kritik Miroslav Rutte k Nezvalovu dramatu poznamenal, že děj je vyprávěn tak, jak to: „bývalo před sto a více léty v romantických osudových dramatech [...], podstatný rozdíl je u Nezvala ten, že nechává hlavní věc ve stínu, že ji odbývá krátkými, drobnými, skoupě napověděnými útržky a že ji přikrývá [...] hojněji rozvinutými příměsky zevního druhého nebo třetího pásma balancuje jen bezradně mezi technikou surrealistického dramatu, jak ji básnický naplnil např. Neveux ve svém Snáři, naivní detektivkou a plačtivým Rührstückem a la Mlynář a jeho dítě“<sup>66</sup>.

Tento kritický soud má jistě své opodstatnění, ale *Strach* má své kvality ukryty v poetických obrazech zachycujících rozličné vjemy, které tvoří atmosféru hry. Jako když se Jakob probouzí po hrozivém snu se slovy: „Z řeky vane vůně žen, které se v ní koupaly“ – „řeka je krásná jako nahá žena“.

Postavy dosud odrážejí Nezvalovu oblibu v postavách-maskách, tedy na jednu vlastnost zredukovaných typech, jakým je např. Epilektik. Podle Milana Blahynky byl Epilektik dramatickou projekcí Nezvalových vlastních, epilepsii se podobajících duševních stavů (podle všeho šlo o čirou autosugesci)<sup>67</sup>. Poetistická postava-masky je s nástupem

---

<sup>65</sup> [Rukopis o Strachu.] Složka č. 104 - *Strach*. Uloženo v Pozůstalosti J. Honzla, Praha, evid.č.104b.

<sup>66</sup> Rutte, Mir[oslav]. *Avantgardní odpoledne v Osvobozeném*. Národní listy 74, 1934, č. 12, 13.1., s. 5.

<sup>67</sup> BLAHYNKA, Milan. *Nezval dramatik*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1972, s. 27.

surrealismu stále častěji nahrazována typem postavy-manekýna. Ve své recenzi *Strachu* uvádí Jindřich Štyrský následující charakteristiku Nezvalova dramatického hrdiny: „Nezval nechává na scéně mluvit spíše než člověku jakémusi manekýnu, který je představě moderního herce mnohem bližší než lidská bytost. Chtěli-li bychom blíže označiti tohoto ilusorního herce, nemohli bychom říci, že se podobá surrealistickému panáku, vycpanému pilinami, ale figurě vymodelované ze syrového masa, s obnaženým nervstvem“<sup>68</sup>. Takovou postavou je Dítě, které rozhodně nepůsobí realisticky, ale je kompilací zhmotnělé Jakobovy viny, mstitele a k tomu se v něm odráží i surrealistické trauma zrození, tak jak jej popsal Otto Rank: „Prvotní affekt strachu při zrození [...] není jen fyziologickým symptomem novorozeněte, nýbrž ‚psychickým‘ pocitem, způsobeným přeměnou nanejvýš příjemné situace v nepříjemnou“.<sup>69</sup>

Hledání surreality ve spojení protikladů se ve hře uskutečňuje skrze propojení obrazů mládí-stáří - Albína se poté, co ji Jakob opustil, obléká jako stařena; Jakob se setkává se starým mužem, který se chystá na svatbu s mladou ženou a je pojmenován Starý ženich. Nepřetržitě se prolíná realita a sen, a to na podkladě letmých asociací. Sen se zhmotňuje třeba ve chvíli, kdy si jeden z vandráků vzpomene na událost ze svého dětství. Vzpomínka na jeho křičící sestru se projektuje do skutečnosti a spojí se v reálném křiku Albínina a Jakobova Dítěte. Tyto snové situace a podvědomé asociace jsou chápány jako věštba, předpověď tragické události: Jakobův sen o dítěti s revolverem; nevěstin sen o

---

<sup>68</sup> ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Knihy*. Odeon 1, 1929-31, č. 7, s. 103.

<sup>69</sup> RANK, Otto. *Trauma zrození*. Zvěrokruh 1, 1930, č. 2, prosinec, s. 95-96.

bílých zvonech; hráči v krčmě kouří a z dýmu nad jejich hlavami se tvoří aureoly, tedy zlá znamení.

Do souvislostí jsou kladeny sen a smrt - spánek je chápán jako blízký příbuzný smrti. Je to hluboce zneklidňující stav, který člověku nepřináší uvolnění, ale naopak odhaluje skrytá traumata:

JAKOB: Ve spánku je člověk jako za oceánem. Slyšel jsem klekání, které přebrodivo moře. Mám nejasný pocit slané vody snu, který jsem polykal. Člověk už vidí andělíčky, když vtom najednou procitne. Myslím, že podobný pocit mají tonoucí vteřinu před smrtí.

Další polaritu tvoří láska, resp. rozkoš a smrt. Nevěstka nabízí své tělo na hřbitově, její smích zaznívá ve stejnou chvíli, kdy je zavražděn Starý ženich.

NEVĚSTKA: Pánové, pojďte se mnou. Svléknu se vám na hřbitově do naha. Můžete si na mne posvítit. Taková prsa nemá žádná žena ze svatopetrského hřbitova.

Nezval do kontrastu nestaví jen události, ale pracuje i s asociacemi, které v nás vzbuzují různé barvy, konkrétně červená a bílá - Básník zabíjí bílou holubici, uřízne jí krk a její krví naplní číši, kterou vypije Albína; samotné jméno Albína; bílá svatební kytice zrudne jako předzvěst další tragédie. Červená je barvou krve, zpodobňuje blízkost neštěstí; bílá je dvojznačná jako barva radosti, tedy barva nevěst a současně barva smrti, duchů z hroživých snů.



Spojování protikladů se děje více či méně propracovaně, Nezvalovi se střídavě daří konstruovat poetické obrazy, jinde se děj ocitá na pokraji směšnosti. Hra trpí stylovou nevyhraněností, o které psal už Miroslav Rutte: „*Strach* osciluje na pomezí směšnosti a kouzelného dílka plného poetických obrazů – stylová nevyhraněnost se projevuje např. ve scéně hry v karty přecházející ve visionářskou hru s osudem, monolog pomateného básníka orfisty nebo dadaistická scéna, kdy místo domnělého vraha vylítne ze skleníku motýlek admirál“<sup>70</sup>.

Grotesknost situací sahá až na samu hranici absurdity, např. když vandráci zastřelí Starého ženicha a pak jej oberou jen o čokoládu. Její vůně v nich vzbudí vlnu emocí a vzpomínek na dětství. Tato scéna nám může sloužit jako jeden z mnoha důkazů toho, s jakou volností Nezval pracoval a odhadovat jeho schopnost tvorby „asociativních poetických obrazů na jakémkoliv téma, nebo někdy spíše tématem vůbec nezatížených“<sup>71</sup>.

Dramatický prostor *Strachu* odkazuje ještě na poetistickou oblibu exotických míst, ale v jejich vyznění se skrývá podstatný rozdíl. Poetistický svět lásky a radosti ustupuje světu hřbitovů, krčem a sanatorií pro duševně choré. Veškerý prostor obepíná strach a zlá tušení. Vysoká míra stylizace se odráží i ve struktuře textu, např. 4. akt je koncipován jako karetní hra, která se strhne ve hru s osudem.

Jak již naznačily některé citace, kritika byla ke *Strachu* velmi příkrá. Nezvalovi byla vyčítána slabá dramatická stránka: „Tváří se sice freudovsky, ale objev to není žád-

---

<sup>70</sup> Rutte, Mir[oslav]. *Avantgardní odpoledne v Osvobozeném*. Národní listy 74, 1934, č. 12, 13.1., s. 5.

<sup>71</sup> PÁLENÍKOVÁ, Jitka. *Věčně pracovitě zamilovaný Vítězslav Nezval*. Rozrazil 1, 2006, č. 5, s. 52.

ný. V těchto šesti obrazech, jichž dramatickosti je někdy už na pomezí směšnosti, je nicméně všudypřítomen Nezvalův básnický duch, chránící děj i postavy před banalitou<sup>72</sup>. Kritika upozorňovala na absenci dramatické struktury „celá hra představuje stínové obrázky, nespojené přes stejné osoby zákonitou stavbou a nezbytnou gradací“<sup>73</sup> a upozorňovala, že Nezval nedisponuje schopnostmi dramatika: „u Nezvala, jenž ukázal znovu, že není dramatikem v starém ani novém smyslu, zůstává všechen tento jevištní nános právě jenom směsí, jež se neslučuje v novou divadelní skutečnost“<sup>74</sup>.

S výtkami, které se na Nezvalovu hru snesly, je nutno souhlasit, i když je třeba vyzvednout, to co bude řečeno i dále: Nezvalova vysoká míra imaginace, schopnost řetězení asociací, cit pro jazyk a poetické obrazy stojí za pozornost nejen divadelních historiků.

Kromě surrealistických inspirací, které počátkem 30. let ještě nemohly být přiznány (vzpomeňme Nezvalovo prohlášení v úvodníku prvního čísla časopisu *Zvěrokruh*), je *Strach* historickým dokladem jiných Nezvalových ambicí, a to dramatickým textem fixovat divadelní podobu hry. Skrze dopodrobna rozepisované scénické poznámky se pokusil z pozice dramatického autora suplovat roli režiséra.<sup>75</sup>

V chronologickém pořadí stojí za dramatem *Strach*<sup>76</sup> hry *Schovávaná na schodech* a *Milenci z kiosku*, které se však svou poetikou se Strachem diametrálně rozcházejí.

---

<sup>72</sup> jv [Jindřich Vodák]. *Pozor na revolvery a děti*. České slovo. 13.1.

<sup>73</sup> äg [Josef Träger] *Osvobozené divadlo obnovuje*. Právo lidu 43, 1934, č. 10, 13.1., s. 6.

<sup>74</sup> Rutte, Mir[oslav]. *Avantgardní odpoledne v Osvobozeném*. Národní listy 74, 1934, č. 12, 13.1., s. 5.4.

<sup>75</sup> Viz NEZVAL, Vítězslav. *O významu pomocných režisérů*. Nová scéna, 1930, s. 88.

<sup>76</sup> Nezval odevzdal hru k provozování Osvobozenému divadlu koncem sezóny 1928-1929, ale z uvedení nakonec sešlo. Poprvé se hra na jevišti ocitla ve Studiu Městského divadla v Plzni. Premiéra se uskutečnila 30.1.1932. Režisér Jarmil Škrdlant hru upravil natolik razantně, že se v případě tohoto provedení ani nedá mluvit o surrealistickém divadle. „Surrealistického“ provedení se hra dočkala až po Honzlově návratu do Osvobozeného divadla v roce 1934. Krátce je třeba zmínit i Honzlův plán inscenovat hru v Zemském divadle v Brně, jak dokládá jeho dopis Vladislavu Vančurovi.

V *Milencích* se Nezval vrací do dob vrcholného poetismu, *Schovávaná na schodech* reprezentuje linii dramatizací a adaptací starších titulů (*Nový Figaro*, *Tři mušketýři*). Pavel Janoušek ve své knize *Rozměry dramatu* zmiňuje, že Nezvalovi coby bytostnému lyrikovi mohlo činit potíže fabulovat děj a dokládá tím Nezvalovu oblibu v dramatizacích, které mu umožnily přimknout se k cizímu tvaru. V průběhu 30. a 40. let vytvořil Nezval takových her (včetně té nejznámější *Manon Lescaut*) celkem sedm<sup>77</sup>.

Časově je hře *Strach* bližší jednoaktovka *Věštírna delfská*, která se však díky Nezvalově dodatečné úpravě ocitla na pomezí surrealistické hry a sociální agitky, a tak za dramatického pokračovatele *Strachu* můžeme označit až *Zlověstného ptáka*.

#### 4.1.3 Věštírna delfská

*Věštírna delfská* vznikla na podzim roku 1932 jako první jednání zamýšlené celovečerní hry Delfy, ale patrně pro potíže s rozvojem děje ji Nezval přepracoval na jednoaktovku<sup>78</sup>. Dokončena byla v roce 1934, resp. 1935, kdy ji s ohledem na soudobou cenzuru upravil

U kartářky se ocitne ministr, který je obrazem politika-demagoga. Otevřená satira a útoky na vládní politiku, nákladný státní a policejní aparát, by byly pro cenzuru natolik průhledné, že po konzultaci původní verze s Ivanem Sekaninou, Nezval hru přepracoval. Místo českého ministra

---

<sup>77</sup> JANOUŠEK, Pavel. *Rozměry dramatu: Autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1989, s. 152.

<sup>78</sup> BLAHYNKA, Milan. *Nezval dramatik*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1972, s. 110.

tu vystupuje říšský správce a užitá terminologie se snaží asociovat Německo a nastupující fašistický režim.

V Prologu k *Věštírně delfské* Nezval naznačil vývojovou proměnu, kterou hra prošla od vzniku v roce 1932 a upozornil na hrozbu narůstající síly hitlerovského Německa: „Jak je doba nejistá ve větru plném fantómů [...]. Vidím lidskou zpupnost jak roste přede mnou v obludný kořen který se hýbá [...]. A trhá lidská těla na kusy plivaje zbytky kostí na špatně štěrkováné silnice. [...] Bere lidstvu poslední sen volnosti a svobody“<sup>79</sup>. A řešení vidí ve „světle z východu“. Bohužel při porovnání obou verzí je zřejmé, že úpravou se zastřešelo surrealistické východisko příběhu ve prospěch zesílení sociálního podtextu hry.

Ludvík Kundera si povšiml zajímavých souvislostí mezi *Věštírnou delfskou* a dalšími dramaty z tohoto období. Upozorňuje, že z pětice Nezvalových her z počátku 30. let se pouze jednoaktovka *Věštírna delfská* nedočkala okamžitého uvedení. „Všechny čtyři hry obklopující *Věštírnu delfskou* vznikly z popudu dramaturgů Františka Götze a Franka Tettauera [...]. Texty [...] možno chápat i jako ‚cvičení v řemesle‘, ostatně velmi bystré, či prostě jako ‚zakázku‘“.<sup>80</sup> Proti těmto hrám neměl surrealistický experiment šanci na úspěch.<sup>81</sup>

Jak bylo naznačeno, děj *Věštírny delfské* je prostinký. Ke kartářce si přijde pro věštbu ministr vnitra, úřednice Marie a nezaměstnaný dělník. Ministrovi kartářka

---

<sup>79</sup> NEZVAL, Vítězslav. *Scénické básně, hry, scénária a libreta (1920-1932)*. 1. vyd. Praha: Čs. spisovatel, 1964, s. 408-409

<sup>80</sup> KUNDERA, Ludvík. Ve větru plném fantomů. (K Nezvalově hře *Věštírna delfská*). In *Kontext(y) II: Sborník katedry teorie a dějin dramatických umění*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. s. 27

<sup>81</sup> Paralelu k Nezvalově střídání stylů můžeme najít i v jeho básnické tvorbě, kdy vedle surrealistických sbírek, jako je *Žena v množném čísle*, *Praha s prsty deště* či *Absolutní hrobař*, psal lukrativní básnické tituly typu *52 hořkých balad věčného studenta Roberta Davida* či *Anička skřítek a Slaměný Hubert*.

předpovídá, že vznikne jeho vysněný policejní stát, ale on bude pověšen, Marii věští rozvod a Dělníkovi vypuknutí revoluce. Banální zápletkou dojde k výměně aktovek, které odhalí ministrův plán na fašistický převrat. Jak mávnutím kouzelného proutku se z ministra stane majitel realit, z kartářky paní domácí, dělník se chce zastřelit, ale zachrání jej Marie.

Oproti *Strachu*, který je zhmotněním podvědomých lidských obav, je *Věštírna delfská* hrou o fantazii, mnohovýznamnosti některých slov, přičemž to, jak člověk konkrétní slovo vnímá, odráží jeho vlastní touhy a představy. Pro příklad „hvězda“ může být hvězdou na nebi (pro Kartářku) i hvězdou stříbrného plátna (pro Ministra). Jazykové proměny a hříčky jsou nejdůležitějším „dějem“ celé hry, prolínají se i do scénických proměn – křeslo je veteší a hned zase ministerských křeslem. Nakonec i hra samotná je obrácena v hříčku, v neskutečný sen, neboť končí Mariiným vyjádřením:

MARIE: Odliče se

Hra dospěla až tam kde se poezie mění v život

MINISTR: A přece to bylo krásné to Jiřího vidění

v němž jsem si zahrál na ministra

Jakou iluzi i pro filistra

dává divadelní umění

„Děj“ se odvíjí výhradně skrze jazyk, dramatické proměny, až na průhlednou výměnu aktovek, chybí. Jazyk jako hlavní prostředek dramatického děje je podle Milana Blahynky maximálně zfrázovaný. „Dělník ve skutečnosti není nic než věty lásky a revoluce, ministr nic než fráze politiky a demagogie, paní domácí nic než úsloví, kartářka téměř nic

jiného než naučené formule. Proměna kartářky v paní domácí, ministra v šosáka a majitele realit se uskutečňuje proměnou či spíše výměnou jejich jazyka".<sup>82</sup>

Surrealistické znejišťování skutečnosti není ve *Věštírně delfské* tak výrazné jako ve *Strachu* a jak bylo řečeno uskutečňuje se především verbálně: „Budík zrána rozptýlí stínu snu a imaginace“, říká Marie. Do skutečného života se ve *Věštírně* sen projektuje spíše „bezpečnou“ cestou fantazie než „nebezpečnými“ cestami zlých tušení<sup>83</sup>.

#### 4.1.4 Zlověstný pták

Hra *Zlověstný pták* vznikla v druhé polovině roku 1935 a knižně vyšla roku 1936 jako součást sbírky surrealistické poezie *Žena v množném čísle*<sup>84</sup>.

Už z názvu je snadné odhadnout, že *Zlověstný pták* pokračuje v linii nastolené dramatem *Strach*. Je to, i vzhledem k době vzniku, ryze surrealistická hra, ve které je tajemný zdroj hrůzy a zla personifikován v záhadné postavě *Zlověstného ptáka*. Ten prochází řadou samostatných scén, jež vesměs vyúsťují v katastrofu. Zosobněné zlo, o kterém Nezval psal už v *Prologu k Věštírně delfské*, se tu objevuje přímo ve středu dramatické struktury. Text nepochybně odráží atmosféru obav z dění v Německu.

---

<sup>82</sup> BLAHYNKA, Milan. *Nezval dramatik*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1972, s. 40.

<sup>83</sup> Ludvík Kundera naopak ve výzvě k odlišení vidí paralelu k Brechtovu zcizovacímu efektu ve hře *Muž jako muž*. „To tolikrát citované i zpochybňované i vysmívané zcizení, přesněji snad: ozvláštnění. Brechtova hra vznikla šest roků před Nezvalovou *Věštírnou*, ale Nezval ten text nemohl znát. Souběžnost myšlení v pomezí avantgardy.“ KUNDERA, Ludvík. Ve větru plném fantomů. (K Nezvalově hře *Věštírna delfská*). In *Kontext(y) II: Sborník katedry teorie a dějin dramatických umění*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. s. 29.

<sup>84</sup> Milan Blahynka uvádí datum vzniku 11.7.1935, kdy podle svých poznámek začal Nezval psát hru zcela spontánně a bez ohledu na předcházející plán. BLAHYNKA, Milan. *Nezval dramatik*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1972, s. 44.

*Zlověstný pták* prochází každou ze sedmi scén jako odraz všech myslitelných negativních lidských vlastností. Jednotlivé scény jsou k sobě vázány jen velmi volně, což je zřejmě i jeden z důvodů, proč se na jevišti častěji objevily pouze jednotlivé scény a hra jako celek byla uvedena jen jedenkrát.

Tragédie je pokaždé předznamenána objevením *Zlověstného ptáka*, kterého v předešlé vypustila stařena z pytle, do něhož chtěla uložit brambory. V ději nelze hledat psychologické motivace, snové obrazy jsou za sebou kladeny nelogicky a nesouvisle jen na základě volných asociací, propojení míst dramatického děje se uskutečňuje skrze jednu z postav z předchozí scény. Hra působí jako grandguignol plný vražd, zneužití, podvodů, únosů, v němž je ovšem většina scén stržena do grotesky.

Z jazykového hlediska má hra rytmizovanou strukturu, obrazy jsou předěleny mezihrami, resp. básněmi o *Zlověstném ptáku*, které nemohou popřít inspiraci Edgarem Alanem Poem.

*Zlověstný pták*<sup>85</sup> je Nezvalovým závěrečným pokusem o surrealistické drama a dokládá, že v Nezvalově dramatické tvorbě vždy vítězil básník nad dramatikem. Dramatická struktura se Nezvalovi rozpadala pod rukou a převést jeho hry na jeviště by si žádalo nejednu úpravu. Surrealistické hry Vítězslava Nezvala si nesou dědictví lyrické, avantgardní dramatiky v metodě vytváření „básně o světě“. Surre-

---

<sup>85</sup> *Zlověstný pták* měl být uveden v Novém divadle na Václavském náměstí. Z realizace však sešlo a hra byla Jindřichem Honzlem inscenována až v Divadélku pro 99. V rámci Večera s Vítězslavem Nezvalem (premiéra 12.12.1940) byly jevištně ztvárněny dva obrazy – V divadelní šatně a V domě smutku. Více viz Složka č. 23b – Divadélko pro 99. Uloženo v pozůstalosti Jindřicha Honzla, Praha, evid.č. 023b. Dalšího, i když ještě ne zcela kompletního uvedení (byl vypuštěn obraz V divadelní šatně) se hra dočkala 13.11.1946 v brněnském Komorním divadle. První úplné provedení představila inscenace v brněnském Studiu JAMU 27.1.1966. Podrobný rozpis včetně obsazení viz BLAHYNKA, Milan. *Nezval dramatik*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1972, s. 114-115.

alistické principy jsou uměle vázány na poetistickou strukturu hry. Nezvalova surrealismem ovlivněná dramatická tvorba upomíná na jeho postoj k divadlu, který vyjádřil v dopise Jiřímu Mahenovi: „divadlo mně zajímá jen jako poezie“.<sup>86</sup>

## **4.2 Surrealistický Honzl**

### **4.2.2 „Nadskutečnost jevištní věci“**

Režijní tvorba Jindřicha Honzla je natolik úzce spjata s jeho divadelně-teoretickými pracemi, že ji nelze vykládat ani pochopit separátně. V Honzlově případě se integrálně propojila osoba divadelního teoretika a praktika (režiséra a dramaturga). V jeho surrealistickém období převaha teoretických statí nad jevištními realizacemi ještě vzrostla. Bylo tomu tak i proto, že Honzlovy experimentální inscenace trpěly nezájmem diváků a ztroskotaly ekonomicky. Rovněž technické možnosti Nového divadla, kde se inscenovaly, nedosahovaly úrovně, jakou si Honzl představoval.

Honzlovu surrealistickému období předchází jeho raná tvorba v Osvobozeném divadle. V teoretických statích odmítá Honzl divadelní stylizaci a iluzionismus. Vizi nového divadla shledává v jeho vytržení ze zajetí tradiční dramatické literatury integrováním dramatických prvků, které s sebou přinesla moderní civilizace se svými rušnými ulicemi, závodišti, filmem. Podobně tuto fázi Honzlovy tvorby hodnotí i Karel Teige, který v příspěvku do výročního sborníku Osvobozeného divadla naznačil též Honzlovo dramaturgické směřování: „Doba, kdy z negace akademického a eklek-

---

<sup>86</sup> BLAHYNKA, Milan. *Nezval dramatik*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1972, s. 60.



tického divadelnictví se rodilo ‚Osvobozené divadlo‘, neměla [...] veliké dramatické autory, a tak bylo nové divadlo přenecháno básníkům: básníkům slova a básníkům podívané, kteří přeměnili divadlo v scénickou poesii“<sup>87</sup>.

Postupně začíná hledat novou dramatičnost v jevištních metaforách a hlavní roli v tomto procesu předává „básníkovi jeviště“. „Dramatičnost je v organizující moci básníkově, která z jevištního bohatství prostředků tvoří zázračná spojení a překvapivé asonance“<sup>88</sup>. Nové divadelnosti lze podle Honzla docílit „v křížení časů a dějů, v jejich ostrých kontrastech, v jejich rytmizovaném střídání nebo zajímavém pronikání“<sup>89</sup>. Jak charakterizoval Vratislav Effenberger, Honzlův vývoj cele směřuje k „básnickému pojetí scénického projevu“<sup>90</sup>.

Z teoretického vymezení scénické poezie, z prohlubování a přehodnocování poetistických východisek se rodí i Honzlovo pojetí surreality. Za jednu z nejdůležitějších statí týkající se Honzlova surrealistického období lze označit příspěvek nazvaný *Přejítí*, který byl uveřejněn v prvním čísle revue *Surrealismus*<sup>91</sup>. Poznávání reality, spojení divadla se skutečností viděl Honzl v proměnlivosti významu jevištní věci. „Nadrealita usiluje organisovat rozpojené vztahy, hodnoty i významy života, věcí i slov na základě pudové tendence, směřující k jejich sblížo-

---

<sup>87</sup> TEIGE, Karel. Poesie na divadle. In Deset let Osvobozeného divadla 1927-1937. 2. vyd. Praha: Fr. Borový, 1937, s. 58.

<sup>88</sup> HONZL, Jindřich. *Drama*. Disk 2, 1925.

<sup>89</sup> Ibid.

<sup>90</sup> EFFENBERGER, Vratislav. *Osvobozené divadlo I*. Praha: Divadelní ústav, 1974, s. 19. Strojopis uložen v Knihovně Divadelního ústavu, sign. MB 1722/1.

<sup>91</sup> *Surrealismus* 1936, č. 1, únor, s. 21-22. Pod názvem *Nadskutečnost jevištní věc* byla stat' z velké části přetištěna ve sborníku *Nová česká scéna*, Praha, 1937, s. 48-52.

vání nebo rozlučování, na základě té destrukce a konstrukce, jež je vývojovým principem života“<sup>92</sup>.

Honzlův požadavek „svázání se skutečností“ nikterak neznačí napodobení skutečnosti. Tomu se Honzl opakovaně bránil a divadelní nadrealitu hledal ve spojnici jeviště a hlediště (zjednodušeně řečeno ve vtažení diváků do dění na jevišti). Svázání se skutečností lze podle Honzla docílit pouze s vědomím toho, že člověk JE v divadle. Místo ilusionistického klamu, volá po exaltaci všech diváckých schopností.

Honzl opakovaně mluví o uskutečnění snu na jevišti, čímž rozhodně nemyslí jakousi jevištní ilusi. Zásadní roli hraje fantazie, která sice „nevytváří nic elementárně nového, co se prvků týče“<sup>93</sup>, ale není ani pouhou mechanickou dekompozicí prvků a jejich novým skládáním, nýbrž hlubší a pudovější silou, která se snaží o „dokumentární, fotografickou přesnost svých složek“<sup>94</sup>.

Stále se zde projevuje Honzlova neutuchající snaha vymezit se vůči oficiálnímu divadlu, které „poznává svou realitu, své spojení ze skutečnosti, že jeho dveře, stoly a židle slouží též věci jako v životě. Nechápe, že jen změna, proměnlivost v použití a ve významu každé věci [...] mohou divadlo svázat se skutečností“<sup>95</sup>. Tuto tezi o proměnlivosti později rozšířil ve studii *Pohyb divadelního znaku*, kde popsal, jak se předmět, vyvolávající v divákovi různé představy, v jeho podvědomí od těchto významů neodprostí ani poté, co je předmět hercem použit jedním konkrétním způsobem. Jevištní dění tak nabývá „vzájemnou polarisací

---

<sup>92</sup> Ibid, s. 21.

<sup>93</sup> HONZL, Jindřich. *Přejítí*. In *Surrealismus* 1936, č. 1, únor, s. 21.

<sup>94</sup> Ibid.

<sup>95</sup> Ibid.

nových významů". Proměnlivost v použití jevištních předmětů - hra s rekvizitou byla ostatně typická už pro inscenace Osvobozeného divadla (za příklad může sloužit Jarryho Král Ubu, o kterém se zmíníme v následující kapitole).

Jak uvádí Vratislav Effenberger, „Honzla stejně jako Teigeho, přivádí k surrealismu - to není paradox - jejich pronikavý smysl pro realitu, pro reálnou funkčnost poesie, které nestačí krása, fiktivní a sociálně nepřipadná, která se chce funkčně podílet na změně života“<sup>96</sup>. Honzlův sociálně revoluční postoj se odráží i v surrealistických manifestech, když mluví divadelním sněmí: „všechno, co jmenujeme divadelním snem [...] je potlačeným společenským podvědomím“<sup>97</sup>.

Shrneme-li si Honzlovo směřování v celém surrealistickém období, zdá se nejvýstižnější charakterizovat jej jako snahu za pomoci reálných prvků a jejich významovými proměnami znásobovat a rozšiřovat divákovo vnímání skutečnosti, a tak „skutečnostmi organizovat nadskutečnost“<sup>98</sup>.

#### 4.2.3 Scénická poezie na jevišti Osvobozeného divadla

Osvobozené divadlo jako divadelní sekce Devětsilu, zahájilo svou činnost 8.2.1926 inscenací Jiřího Frejky *Cirkus Dandin*. O umělecké vedení divadla se dělili Jiří Frejka, Antonín Heythum a Jindřich Honzl, který sice přišel do

---

<sup>96</sup> EFFENBERGER, Vratislav. *Osvobozené divadlo I*. Praha: Divadelní ústav, 1974, s. 106. Strojopis uložen v Knihovně Divadelního ústavu, sign. MB 1722/1.

<sup>97</sup> HONZL, Jindřich. *Přejít*. In *Surrealismus* 1936, č. 1, únor, s. 21.

<sup>98</sup> HONZL, Jindřich. *Sláva a bída divadel*. Praha: Družstevní práce, 1937, s.217.

Osvobozeného divadla později, ale posléze v něm převzal vedoucí úlohu<sup>99</sup>.

V letech 1926 až 1929 se tak Jindřichu Honzlovi naskytla první příležitost realizovat své teoretické vize, načrtnuté především ve studii *Roztočené jeviště* (1924) a dalších statích<sup>100</sup>. Pro naši práci je zásadní poslední sezóna Honzlova působení v Osvobozeném divadle před jeho odchodem do Zemského divadla v Brně.

Počátkem sezóny 1928/29, která nás bude nejvíce zajímat, stáli v čele Osvobozeného divadla Jindřich Honzl, Jiří Voskovec a Jan Werich. V září 1928 si Honzl zvolil šéfem výpravy malíře Jindřicha Štyrského, který se právě vrátil ze studijního pobytu ve Francii. Dramaturgem Osvobozených byl Vítězslav Nezval, přestože dramaturgické směřování divadla leželo spíše v Honzlových rukách a druhou dramaturgickou linii určovaly revue Voskovce a Wericha<sup>101</sup>.

Ponechme stranou druhou jmenovanou linii Osvobozeného divadla a zaměřme se na Honzlovy inscenace v sezóně 1928/29. Honzlova cesta za uskutečněním vize scénické poezie neutuchala, ale již od první premiéry nové sezóny se projevíly některé koncepční posuny, které můžeme dát do souvislosti i se vstupem Jindřicha Štyrského coby výtvarníka do Osvobozeného divadla. Honzlovu vizi „proměnlivosti v použití a ve významu každé věci“ odrážela inscenace Coc-

---

<sup>99</sup> Od chvíle oficiálního založení Osvobozeného divadla sílily rozpory mezi Jindřichem Honzlem a Jiřím Frejkou, které vyvrcholily v březnu 1927 Frejkovým odchodem z divadla. Více viz RÁDL, Bedřich. *Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo*. [Praha]: B.n., [1955], s.49-50. Strojopis uložen v Knihovně Divadelního ústavu v Praze, sign. MB 754. Frejkovu ranou tvorbu v Osvobozeném divadle, později v nově založeném divadle Dada a Moderní studiu nejnověji viz JOCHMANOVÁ, Andrea. *Kontexty české divadelní avantgardy a tvorba Jiřího Frejky ve dvacátých letech XX. století*. Brno, 2006, s. 319. Disertační práce na FF MUNI Brno.

<sup>100</sup> *Roztočené jeviště*. Stavba 3, 1924, č. 1, o rok později stejnojmenná kniha, jejíž programovou součástí je studie Hra a její proměny. Dále studie Divadlo a literatura. Pásmo 1, 1924, č. 1. Lyrism jeviště. Host 4, 1924. Nové herectví. Pásmo 1, 1924, č. 3..

<sup>101</sup> Voskovec s Werichem působili v divadle od premiéry *Vest Pocket revue* (19.4.1927).

teauova *Orfea* (premiéra 11.9.1928) především ve výpravě, jež svou konvenčností kontrastovala s ireálností děje (o inscenaci se podrobněji zmíníme v kapitole věnované jevištním výpravám Jindřicha Honzla).

První náznaky surrealistické poetiky se objevily v inscenaci hry Alfréda Jarryho *Král Ubu*, jejíž premiéra se uskutečnila 14.11.1928. Surrealistická dekompozice a opětovná kompozice jevištní skutečnosti se i díky struktuře Jarryho textu realizovala skrze rozpojení hry mezi herce a scénografické prvky. Základním principem bylo propojení některých postav (Král, Královna, Kluk) s kartami v nadživotní velikosti a scénická akce tak mohla volně přecházet mezi živými herci a neživými předměty.

Do inscenace zároveň výrazně zasáhla herecká účast Voskovce a Wericha, díky níž se propojily obě linie Osvobozeného divadla.

Podrobnou analýzu této inscenace provedl Vratislav Effenberger<sup>102</sup>, který mj. upozornil na „spojování a rozpojování živého gesta a dialogu s neživým předmětem do jedné herecké akce“<sup>103</sup>. Effenbergerovy závěry potvrzuje Honzlova režijní kniha<sup>104</sup>, v níž rozepsané scénické poznámky ukazují, jak byly herecké akce kombinovány s manipulací s neživými předměty, např. karty mají otevřenou díru pro hlavu, někde byla herecká akce směřována ke konkrétnímu herci, jindy pouze do této díry pro hlavu. V tomto otvoru se občas zjevily tváře herců, jindy jejich ruce. Zápas o trůn byl realizován skrze přetahování se o karty, Matka Ubu počítala

---

<sup>102</sup> EFFENBERGER, Vratislav. Scénická poezie Jindřicha Honzla. Divadelní revue 10, 1999, č. 3, s. 30-33.

<sup>103</sup> Ibid, s. 31

<sup>104</sup> [Režijní kniha] Složka Složka č. 86 – Král Ubu. Uloženo v pozůstalosti Jindřicha Honzla, Praha, evid. č. 086-IV.

životy na kase, zatímco Otec Ubu vykřikoval: „Odsouzen“ – „dole v orchestru uhoří papír a výkřiky bolesti“. Meč, s nímž šermoval Hromoslav, narostl do obřích rozměrů (od počátku visel v provazišti a spuštěn na jeviště sahal přes celou scénu), podle další poznámky byl meč použit proti kartě: „Obruba by mohl mávat mečem proti královské kartě, ta upadne“ ale naopak i „karta“ se oháněla dřevěným mečem proti herci.

V knize pro techniku jsou podrobně rozpracovány jednotlivé scénické proměny, včetně náčrtků a seznamů rekvizit. Naznačují, jak užité scénické předměty proměňovaly svou funkci a jakých nabývaly významů. Nejen že oživaly portréty, ale i sochy na královských hrobech, dav účastníků se poprav byl představován malovanými hlavami na pohyblivých šroubech, točící se kolo s lidskýma nohama suplovalo zástup vojáků nastupujících na přehlídku<sup>105</sup>. Karel Teige tento postup Honzlovy režie charakterizoval: „události předcházejí skokem jedna v druhou, věci a osoby jsou navzájem zaměňovány“<sup>106</sup>. Později tento princip povede k proměně jevištní věci v surrealistický objekt. Opět citujme Karla Teigeho: „Dekompozicí reality se na jeviště vrátily „podivuhodné věci [...] jaké sestavuje náhoda nebo sen: nikoliv jako kulisy, nýbrž jako surrealistické objekty“<sup>107</sup>.

Honzlova inscenace byla dobovou kritikou hodnocena různorodě. A.M. Píša oceňoval její vklad „v excentricky spádném tempu hry a ve vtipném pojetí, prokomponování a výtvarné výstavbě scén“<sup>108</sup>, recenzent Večerního listu si po-

---

<sup>105</sup> Viz obrazová příloha, obr.č. 1 – 4.

<sup>106</sup> TEIGE, Karel. Poesie na divadle. In Deset let Osvobozeného divadla 1927-1937. 2. vyd. Praha: Fr. Borový, 1937, s. 70.

<sup>107</sup> Ibid.

<sup>108</sup> AMP [Píša, Antonín Matěj]. *Král Ubu*. Právo lidu, 14.11.1928.

všiml, že „groteskní situace děje, [...] vždy popírají jakoukoli divadelnost, ironisující ji, ale sami vytvářejí novou“<sup>109</sup>, ale ozvala se též ostrá kritika upozorňující, že až přílišných proměn a jevištní stylizace se dosáhlo „různými dětinskými hračkami, karetními panáky, jimiž se nahražují jednotlivé osoby a komparsy, malovanými hlavami, jež vyskakují místo lidu, velkými dřevěnými meči, groteskní obludností postav.“<sup>110</sup>

Hravost a imaginace v zacházení s jevištními předměty, tak jak se projevila v *Králi Ubu*, byla stále ještě vázána na předchozí inscenace v Osvobozeném divadle. Po odchodu do brněnského Zemského divadla, kde Honzl působil v letech 1929 až 1931, neměl možnost nastolené principy dále rozvíjet. V jednom z dopisů Vladislavovi Vančurovi<sup>111</sup> si postěžoval na nekvalitní herecký soubor. Ten, ve spojitosti s konvenčně založeným brněnským publikem, Honzla odradil od pokusů s dalšími jevištními experimenty.

Návratem do Osvobozeného divadla se Honzlovi naskytla příležitost pokračovat ve večerech scénické poezie a jako aktivní člen surrealistické skupiny si nemohl vybrat příznačnější hru, než surrealismem ovlivněný *Strach* Vítězslava Nezvala.

Programové prohlášení staronové experimentální scény Osvobozeného divadla znělo takto: „V touze po prohloubení svojí herecké činnosti sdružili se herci Osvobozeného divadla za vedení svého režiséra J. Honzla v hereckou skupinu, která chce pěstovati nový druh divadelní práce. Jako

---

<sup>109</sup> Spodek, svršek, král v Osvobozeném divadle, *Večerní list*, 14.11.1928.

<sup>110</sup> Jv. [Jindřich Vodák] *Fraška patnáctiletého*. České slovo, 14.11.1928, s. 4.

<sup>111</sup> Dopis J. Honzla V. Vančurovi ze dne 11.6.1929. Přetistěn VLAŠÍN, Štěpán. *Dopisy Vladislava Vančury Jindřichu Honzlovi*. In *Sborník Národního muzea v Praze. Řada C – Literární historie* 10, č. 4. Praha: Orbis, 1965, s. 183.

první představení chystají Nezvalův *Strach*, který provedou na zahajovacím matiné v neděli 17.12.1933<sup>112</sup> v režii J. Honzla [...]. Herecký soubor Osvobozeného divadla vytvořil novou skupinu [...] vzala za úkol provést výběr několika málo věcí, jež pokládá za nejlepší z děl a jež se právě proto neprovádějí, protože jejich kvalita je vyšší, než může snést šosákův normál“<sup>113</sup>.

Snový opar hry odráží Teigeho charakteristiku imaginativního světa, který se mívá s naší racionální zkušeností a jenž „chce být uplatněn v prostředí všedního skutečna. Proniky snu s denním životem jsou mnohem častější, než dosud předpokládali psychologové i básníci“.<sup>114</sup> O tomto průniku svou světů se zmiňuje i jedna z kritik: „realistická hra herců a výprava účinně kontrastují s nadreálností obsahové náplně této hry“<sup>115</sup>.

O konkrétní podobě inscenace se toho bohužel příliš nedovíme – v pozůstalosti Jindřicha Honzla se uchoval strojopis hry, ale bez vepsaných režijních poznámek a další strojopis s Honzlovým komentářem ke hře a inscenaci. Její charakter představení můžeme odečíst pouze z kritik, které se však věnují spíše Nezvalovu textu, o režii a scénografii podávají jen vágní obraz: „Honzl každou chvilku shrnul obraz do několika rychlých třesků, výbuchů, črt, výšlehů, jež přeletí a zapadnou do nenávratna jako střepiny mizivého života“<sup>116</sup>. Kritiky postihly jen Honzlovu metodu scénické básně: („Jindřich Honzl, režisér s jedinečně jemnou resonanční

---

<sup>112</sup> Premiéra byla z provozních důvodů oproti původnímu plánu posunuta a uskutečnila se 11.1.1934.

Režie Jindřich Honzl, výtvarná spolupráce: Jindřich Štyrský, hudební spolupráce Jaroslav Ježek.

<sup>113</sup> [Strojopis o *Strachu*] Složka č. 104 – *Strach*. Uloženo v Pozůstalosti J. Honzla, Praha, evid.č.104a

<sup>114</sup> TEIGE, Karel. Poesie na divadle. In *Deset let Osvobozeného divadla 1927-1937*. 2. vyd. Praha: Fr. Borový, 1937, s. 70.

<sup>115</sup> lht [L. Linhart] *Strach, hra Vítězslava Nezvala o šesti obrazech*. Magazín DP 1, č. 9, s. 283.

<sup>116</sup> jv. [Jindřich Vodák] *Pozor na revolvery a děti*. České slovo. 13.1.1934.



schopností, cítí a hledá ve Strachu ,dramatickou báseň“<sup>117</sup>) a atmosféru inscenace: („Honzl působí nejsuggestivněji všude tam, kde se objeví hrající postavy v odhmotnělé atmosféře snových přízraků. Co zůstalo nedotaženo je tempo, které chybělo jednotlivým obrazům, jako celé hře“<sup>118</sup>).

Honzlův pokus o obnovení večerů scénické poezie se nesetkal s oceněním z řad diváků, ani kritiků. V Osvobozeném divadle to byla poslední Honzlova inscenace tohoto typu. Nadále se podílel jen na režiiích revue Voskovce a Wericha. Honzlova snaha o divadlo laboratorního typu dostala naději o rok později pod hlavičkou Nového divadla na Václavském náměstí.

#### 4.2.4 Nové divadlo na Václavském náměstí

O začátcích Nového divadla na Václavském náměstí píše Bedřich Rádl: „ S nastudováním Nezvalova 'Strachu' tedy Honzlovo scénické experimentování v Osvobozeném divadle v roce 1932<sup>119</sup> skončilo. Svých divadelních představ se ovšem nevzdal a hledal stále možnost vytvořit v Praze divadlo podle svých představ, ačkoli neměl ani soubor, ani jeviště. To se však nečekaně naskytlo, když byl na Václavském náměstí postaven nový palác U Stýblů<sup>120</sup>, ve kterém byl divadelní sál.“<sup>121</sup>

---

<sup>117</sup> If. [Irma Jarmila Fischerová]. *Hra se strachem*. Národní osvobození 13.1.1934.

<sup>118</sup> äg [Josef Träger] *Osvobozené divadlo obnovuje*. Právo lidu 43, 1934, č. 10, 13.1., s. 6.

<sup>119</sup> Uvedené datum je nesprávné, premiéra Nezvalova *Strachu* se uskutečnila 11.1.1934.

<sup>120</sup> Palác Alfa, dříve Stýblův palác Václavské náměstí vznikl v letech 1928-29. Za pasáží směrem k Františkánské zahradě byl ze suterénního skladiště podle projektu Q. Laguse postaven sál pro 260 diváků, ve kterém roku 1934 zahájilo činnost Nové divadlo. Od března 1936 se novým koncesionářem stal Oldřich Nový. Nové divadlo fungovalo do roku 1948. V letech 1962 až 1993 hrálv sále Semafor. Více viz heslo Nové divadlo In *Česká divadla: Encyklopedie divadelních souborů*.1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 368-370.

<sup>121</sup> RÁDL, Bedřich. *Vzpomínky a dokumentace*. Sv. 3. *Nové divadlo na Václavském náměstí: Surrealistický Honzl*, s.2. Uloženo v knihovně Divadelního ústavu. Sign. MB 3007/3.

Dramaturgické směřování Nového divadla bylo zveřejněno v programovém letáku ze dne 24. listopadu 1934. Antonín Kurš v něm, v intencích bojového ducha všech tehdejší manifestů, prohlašuje, že každé nové divadlo má „poznati skutečnost, podněcuje touhu změnit ji, utvrzuje víru, že se změnit dá a změnit musí“<sup>122</sup> a k repertoáru se vyjadřuje: „divák bude postaven do středu nových společenských vztahů, které bojují o vyšší a spravedlivější společenské útvary“<sup>123</sup>. Nové divadlo se podle něj mělo stát scénou, kterou by navštěvovali diváci rozčarování z produkce většiny pražských divadel.

Už první premiéra - hra Johna Dos Passose *Vrcholky štěstí*<sup>124</sup> zvolený program nedokázala naplnit. Pro naši práci je důležitější, že poté, co Voskovec s Werichem ohlásili plánované rozpuštění Osvobozeného divadla (nakonec nerealizované) se v divadle na několik měsíců usídlil Jindřich Honzl. Ve svém „Slovu řediteli“ zdůrazňuje nutnost uvádět na jeviště nové hry, které jdou mimo oficiální proud a protože se neshodují s obchodní politikou divadel, nemohou dojít adekvátního inscenačního tvaru. Honzl plánoval pro večery v Novém divadle hry Vítězslava Nezvala, Vladislava Vančury, Adolfa Hoffmeistera, Jana Bartoše a Josefa Tomana. A skončil prohlášením: „Doufám, že přispějí k úplnosti kulturního profilu českého divadla i svými režisérskými silami, pokud nejsou věnovány Osvobozenému divadlu“<sup>125</sup>.

---

<sup>122</sup> [KURŠ, Antonín. Programový leták Nového divadla]. Složka č. 69a - *Poklad jezuitů a Věštírna delfská*. Uloženo v pozůstalosti Jindřicha Honzla, Praha, evid.č.069a.

<sup>123</sup> Ibid.

<sup>124</sup> John Dos Passos. *Vrcholky štěstí* (hra o třech dějstvích), z ruské úpravy přeložil Ot. Vančura, režie a scéna Viktor Šulc. Premiéra se uskutečnila 27.11.1934.

<sup>125</sup> RÁDL, Bedřich. *Vzpomínky a dokumentace*. Sv. 3. *Nové divadlo na Václavském náměstí: Surrealistický Honzl*, s.2. Uloženo v knihovně Divadelního ústavu. Sign. MB 3007/3.

Ve večeru surrealistické poezie spojil dvě surrealistická dílka francouzské a české provenience – *Poklad jezuitů* Louise Aragona a André Bretona a Nezvalovu *Věštírnu delfskou*. Je třeba hned zpočátku předeslat, že tomuto pokusu o divadlo granguinonského typu neprospělo dramaturgicky nešťastné spojení těchto her. Premiéra se uskutečnila 17.5.1935. Výpravu obou částí divadelního večera měl na starosti Jindřich Štyrský, hudbu Jaroslav Ježek.

*Poklad jezuitů* z roku 1928 byl starším surrealistickým kino-feuilletonem Louise Aragona a André Bretona. V krkolomné hříčce o třech obrazech s banálními zápletkami a ozvuky filmového seriálu *Upíři*, který autoři považovali za prorocký projev surrealismu, se zachází velmi volně s dramatickým prostorem i časem. První obraz se odehrává v pařížském hotelu a zákopech první světové války, druhý obraz na jevišti divadla Apollo roku 1928 a třetí na kavárenské terase a v zednářské lóži Velkého Orientu v roce 1939.

Sled skečů, které propojuje záhadná postava Mad Souri, v sobě mísí dobové narážky s dozvuky první světové války a vizionářskými obrazy, v nichž je předpovězeno, že rok 1939 bude nabit strašlivými událostmi. V dochované režijní knize je text uveden poznámkou k divákovi: „Překvapení z děje, osob a situací probouzí ducha [...] naše hry neuznávají druhů dramatické poesie: tragédie, dramatu, komedie a vaudevillu – ale obracejí se ke všemu, co je v člověku schopno dojmu, vzpomínky, vzrušení, útoku, smíchu“<sup>126</sup>.

Z dochovaných režijních poznámek lze odečíst, že Honzl spolu s výtvarníkem Jindřichem Štyrským založili in-

---

<sup>126</sup> [Režijní kniha k *Pokladu jezuitů*]. Složka č. 69a – *Poklad jezuitů a Věštírna delfská*. Uloženo v pozůstalosti Jindřicha Honzla, Praha, evid.č.069a.

scenaci na světelných proměnách (o výpravě Jindřicha Štyrského se zmíníme ještě v kapitole věnované scénografii) a groteskní nadsázce především ve scéně Velkého Orientu, kde jsou zednáři stylizováni jako příslušníci KuKluxKlanu. Scénou procházejí přízraky popsané např. „Muž s dřevenou nohou a papouškem“, manekýn – „bandážista“ a černě oděná Mad Sou-ri, která má být „jako Smrt i Láska, Vzpomínka i Slza, Úsměv i Vzrušení“<sup>127</sup>. Do ireálných scénických kompozic zaznívala podle poznámek hudba Jaroslava Ježka ve stylu valčíku „Fascination“, dále písně jako „Old Man River“ nebo „Beautiful Baby“.

Honzl v textu (zvláště ve 3. obraze) hodně škrtal a připisoval, včetně několika dobových narážek na francouzský svaz surrealistů. Kritika byla k tomuto kino-feuilletonu více než ostrá: „Kino-feuilleton pánů Aragona a Bretona je podivná slátanina z granguinolovské hrůzy, dadaistického panoptika a jakési nejapné satiry na zednářské lóže, jejíž tři díly [...] spojují vnějšně dvě postavy, žena-upír Mad Sour i a voják Šimon, kteří se navzájem pronásledují a vraždí jako dva posedlí fantomové.“<sup>128</sup>

Druhá polovina večera byla zřejmě divácky příznivější – tvořila ji Nezvalova *Věštírna delfská*. Režijní kniha uchovávaná v pozůstalosti Jindřicha Honzla dokládá, na kolik režisér pracoval s textem a co vyškrtl. Jsou to rozsáhlé úvodní pasáže, kdy ke Kartářce vstupuje ministr a poté i Marie. Vypuštěné scény byly nahrazeny popisem přeskočeného děje. Stejně tak tomu bylo i v případě druhé, rozsahem obdobně dlouhé pasáže, ve které Marie s Ministrem omylem prohodí aktovky. V režijní knize čteme komentář: „Pře-

---

<sup>127</sup> Ibid.

<sup>128</sup> RUTTE, Mir.[oslav]. *Z divadel mladých*. Národní listy 75,č. 138, 19.5.1935, s. 15.

rušme na tomto místě děj Nezvalovy dramatické básně, můžeme tak učinit, protože následující výstup vám můžeme popsat slovy, ale nemohli bychom jej provést bez jeviště<sup>129</sup>.

Tento „zcizovací“ efekt“ patrně souvisí s Nezvalovým požadavkem hrát jeho hry zcela realisticky a odpovídá i závěrečnému „odmaskování“ děje:

HLAS ZA SCÉNOU: Seňoro či seňorito

Znáte ten pocit? Já ho znám

Je mi čehosi líto

a čeho nevím sám

Až na kolena klesna

Spatřím že zrcadlo je rozbito

Odpusťte odpusťte mi to

Já mluvil jenom ze sna

Podrobnější popis scény a kostýmů provedeme dále, v kapitole o scénografii, ale zdůrazněme především další posun v Honzlově práci s rozpojováním herecké akce mezi loutku a živého herce, tak ji realizoval již v inscenaci *Král Ubu*. Komorní Nezvalova hra má pouze čtyři postavy, ale v inscenaci mezi ně „vstupovala“ na stole ležící loutka, vosková figurína, která v některých momentech přebírala scénickou akci. Rovněž v kostymování Dělníka jako „bandážisty“ viděl Honzl surrealistické dekomponování a opětovné spojování reality, resp. skutečného herce a nadreality, tedy manekýna.

Kritiku surrealistický večer příliš nenadchl: „Sedíme v ‚Novém divadle‘, ale dojmy, jež prožíváme nejsou právě nové. Zdá se nám naopak, jako bychom nějakým kouzlem byli přeneseni zpět do malého hlediště na Slupi. [...] Je tu

---

<sup>129</sup> [Režijní kniha k *Pokladu jezuitů*]. Složka č. 69a - *Poklad jezuitů a Věštírna delfská*. Uloženo v pozůstalosti Jindřicha Honzla, Praha, evid.č.069a.

opět klukovská touha překvapovat a strašit diváka, je tu opět divadlo podobné spíše panoptiku či mechanické střelnici, a je tu opět to neživé estétství, poetistické žvatlání a prorocky se tvářící diletantismus“<sup>130</sup>.

Epilogem nedlouhého působení Jindřicha Honzla v Novém divadle na Václavském náměstí se stala inscenace komedie Vasilije Vasiljeviče Škvarkina *Cizí dítě*. Poté, co ztroskotala Honzlova snaha o experimenty s večery surrealistické poezie, obrátil se při dramaturgickém výběru ke konvenčnější dramatice. Kritika svorně oceňovala Škvarkinovu komedii, která „s laskavým humorem a se shovívavou satirou [...] tvoří divadelní příběh o mladé herečce, která se vymyslí do úlohy, že bude mít nemanželské dítě a tím způsobí nadmíru zábavný zmatek, jak v domě svých rodičů, tak mezi svými nápadníky a kamarády“<sup>131</sup>. Hra se nemohla stát závažným dramaturgickým vkladem a byla „jistě vhodně volená pro letní období“<sup>132</sup>. Surrealistický tón, který se Honzl se Štyrským pokusili na toto drama aplikovat, se opět nesetkal s pochopením, protože se z principu neslučoval s konvenčním dramatickým textem.

Jak uvádí ve svých vzpomínkách na Nové divadlo Bedřich Rádl, Honzlovu činnost v tomto divadle ukončil incident, když při jedné z repríz *Věštírny delfské* se v hledišti spustila klaka rozhodnutá herce vypískat.<sup>133</sup>

---

<sup>130</sup> RUTTE, Mir.[oslav]. *Z divadel mladých*. Národní listy 75,č. 138, 19.5.1935, s. 15.

<sup>131</sup> vz. *Komedie ze života dnešní ruské mládeže*. Več. České slovo, 5.6.1935.

<sup>132</sup> If. [Irma Jarmila Fischerová]. *Noví lidé v sovětské komedii*. Národní obrození, 6.6.1935.

<sup>133</sup> Obecenstvo o jednom představení „začalo házet drobné předměty na jeviště a jalo se do pískání, které přešlo až v řev. Bušová se Svozilovu byly právě na scéně a Svozilové začala najednou na její bílé paruce skákat ta vycpaná veverka jako živá [...] Bušová naopak neztratila hlavu a nedbající na kroky a pohyby, které jí Honzl na zkouškách podle svého zvyku přesně nacvičil a předstoupila na kraj rampy. Křičela odtamtud do bučícího hlediště svůj nastudovaný text, a toto její vystoupení uklidnilo řvoucí hlediště.“ RÁDL, Bedřich. *Vzpomínky a dokumentace*. Sv. 3. *Nové divadlo na Václavském náměstí: Surrealistický Honzl*, s. 35. Uloženo v knihovně Divadelního ústavu. Sign. MB 3007/3.

Představení se dohrálo, ale surrealistické experimenty tím v Novém divadle skončily.

#### 4.2.5 Surrealismus na jevišti Národního divadla

Premiéra „nejsurrealističtější“ inscenace Jindřicha Honzla - opery Bohuslava Martinů *Julietta* - se uskutečnila 16.3.1938 v pražském Národním divadle. Jako libreto posloužila hra francouzského dramatika George Neveux *Julie aneb Snář* z roku 1930. Krátce po vzniku byla uvedena na jevišti Stavovského divadla v režii Jiřího Frejky, který v ní spíše než surrealistické prvky hledal možnost naplnění svého ideálu múzického divadla. Už to, že celou inscenaci uvedl jakoby se vše hlavnímu hrdinovi Michelovi jen zdálo, posunulo surrealistický základ této hry do jiného světla. Ve Frejkově inscenaci šlo o sen, ze kterého se Michel na konci hry probudí, zatímco Honzlova Julietta stála na neustálém propojování a znejišťování situaci, zda jsou skutečné či nikoliv.<sup>134</sup>

Atmosféra opery Bohuslava Martinů je plná snů, iluzí a fantazijních představ, které zasahují do veškerého dění, v němž pak neplatí žádná logika, ale pouze volné řetězení představ. Pařížský knihkupec Michel se při svých cestách ocitne v přístavním městečku, kde z otevřeného okna

---

<sup>134</sup> Neveuxova Julietta měla českou premiéru 13.10.1932. Ve Frejkově režijním výkladu se ukazuje, jak k námětu přistupoval a že se snažil neinterpretovat hru ze surrealistických pozic: „Neveux je surrealistou právě jen potud, že se snaží vyložit celého člověka i jeho osud zobrazením jeho snění, aniž by přitom přejímal jisté surrealistické nezpůsoby v myšlení i v projevu [...] Neveuxovu snahu [...] bylo by snad lépe zhodnotit slovem ultarealism, realism, který chce proniknout až pod kůži skutečnosti [...]. Neveux nezbožňuje sen jako božstvo. Používá ho k vyjádření toho, co se podle jeho zdání nedá vyjádřit jinak.“ FREJKA, Jiří. *Julie neboli Snář*. Národní divadlo 10, 1932/33, č. 3, 1.10.1932, s. 7. Frejka měl pravdu v tom, že Neveux patřil k širšímu okruhu surrealistů a je příznačné, že se ve Francii divadlu nevěnovali „bigotní“ surrealisté, ale jen umělci se surrealismem názorově spříznění, popř. vyloučení členové surrealistické skupiny, jako byl třeba Roger Vitrac.

jednoho domu zaslechne dívčí píseň. Jak popsal děj sám Bohuslav Martinů: „tato vzpomínka se mu nepřetržitě ve snu vrací a on stále hledá toto městečko, onu dívku a píseň. Touha a hledání tvoří vlastní obsah opery, jejíž děj začíná v okamžiku, kdy Michel se ‚vrátil‘ do městečka“<sup>135</sup>. Městečko se od jeho poslední návštěvy změnilo, lidé ztratili paměť, chovají se podivně. Tento svět sám pro sebe Michela postupně pohltí, Juliettu nachází, ale poté, co mu dívka znovu uniká, hledá ji o to intenzivněji. Ocítá se v Kanceláři snů, kde si každý může koupit svůj sen. Potkává ty, kteří dali přednost iluzi před skutečností. Hlídač Michela vyhání s tím, že Kancelář se zavírá. „Otevře dveře a světlem ukáže prázdný prostor, ale Michel stále slyší hlas volající ho zpět a náhle všechny vzpomínky prožité právě v tomto snu se mu znovu vracejí“<sup>136</sup>.

Poetický snový kruh, ze kterého ovšem lehce mrazí, má podobu lyrické básně, kterou odráží i hudba Bohuslava Martinů. Z dopisu, který Martinů zaslal Jindřichu Honzlovi vyplývá, jak nakládal s Neveuxovým libretem: „Bude to podivná fantazie a je to vlastně úplně proti všem principům, které jsem s takovou vehemencí hlásal [...]. Můj dojem je, že zpívaný recitativ tomu dodá daleko větší artificialnosti než pouhé mluvené slovo, které přes všechno je velmi reálné, kdežto takto polomluveno – polozpíváno to nabude větší nepravděpodobnosti a chtěné strojenosti [...]. Na slovu jsem ovšem závislý více, než bych si byl přál, ale Neveux pro mne mnoho věcí změnil“<sup>137</sup>. Martinů s textem zacházel volně-

---

<sup>135</sup> MARTINŮ, Bohuslav. Julietta. In ŠAFRÁNEK, Miloš. *Divadlo Bohuslava Martinů*. 1.vyd. Praha: Supraphon, 1979, s. 253.

<sup>136</sup> Ibid, s. 254.

<sup>137</sup> [Dopis Bohuslava Martinů Jindřichu Honzlovi ze dne 9.6.1936] In ŠAFRÁNEK, Miloš. *Divadlo Bohuslava Martinů*. 1.vyd. Praha: Supraphon, 1979, s. 255.



ji, snažil se však zachovat atmosféru na hranici snu a reality.

Obsáhlý Honzlův výklad hry, tak jak jej popsal v dopisu dirigentovi Václavu Talichovi, naznačuje i jeho jevištní realizaci a postup, jak k tématu opery přistupoval. Opět se tu objevuje Honzlova snaha nepopřít realitu, ale docílit jejího spojení s Michelovými snovými představami. „Charaktery postav, jejich proměny, zápletky, situace jsou jen snové emanace Michelova nitra, jsou to jenom prostředky a prostředníci Michela, který vidí v nich se zrcadlit svůj cit. Je-li tím dána 'neskutečnost' a 'nerealističnost' Julie nebo Snáře – je na druhé straně nutno si uvědomit zvláštní realističnost divadelních prostředků této hry. Neboť sny a také sen Michelův se nikdy nevyjadřuje takovou fantastikou, jež by byla zcela odpoutána od skutečnosti.“<sup>138</sup> Honzl zároveň neopomíná, že vztahy mezi lidmi jsou ve snu jiné a jevištní dění musí odrážet ten fakt, že události se ve snu odvíjí podle osobitých principů. Úkolem režiséra je podle něj „pracovat na jevišti se zcela skutečnými lidmi a věcmi tak, abychom navodili v divákovi zájem o postavy a jejich vztahy – a zároveň že budeme hledět, aby celek [...] byl odpoután od realismu“<sup>139</sup>.

Do klavírního výtahu opery, který je uložen v Památníku Bohuslava Martinů v Poličce, jsou vepsány režijní poznámky Jindřicha Honzla, z nichž můžeme soudit, nakolik se jeho představa skutečně jevištně realizovala. Propojování reálných a ireálných obrazů se znovu uskutečňovaly za pomoci světelných proměn, které násobily snový charakter

---

<sup>138</sup> [Honzlův výklad opery *Julietta* – dopis Václavu Talichovi ze dne 14.10.1937]. In ŠAFRÁNEK, Miloš. *Divadlo Bohuslava Martinů*. 1.vyd. Praha: Supraphon, 1979, s. 260.

<sup>139</sup> [Honzlův výklad opery *Julietta* – dopis Václavu Talichovi ze dne 14.10.1937]. In ŠAFRÁNEK, Miloš. *Divadlo Bohuslava Martinů*. 1.vyd. Praha: Supraphon, 1979, s. 261.

scény Františka Muziky. Dělo se tak zvýrazněním dekorace, jak např. dokládá poznámka „Světlo: Juliettin obrys, sestava očí = okno Julietty“ nebo-li bodové světlo vypichovalo či sjíždělo po obrysech Juliettiny tváře vyrůstající ze scény. Světla se zaměřovala nejen jevištní dekorace, ale i na rekvizity. Honzl dále pracoval s významotvorným střídáním tmavé a světlé scény, přičemž se neomezoval jen na černo-bílé ladění, ale pracoval s barevnou škálou, např. ve 4 scéně „zářivě růžový prospekt“ nebo ve II. dějství „světlo na les uprostřed se rozzáří“ a barvy se mění „z modré do oranžové a červené“.

Režisér společně s choreografem Joe Jenčíkem rozpo-  
hybovali dění po celém jevišti: „Sbor se rozeběhne. Lidé  
zmizí v oknech“, nebo „Zde teprve počíná pohyb sboru“, jin-  
de „Sbor na všechny strany a dozadu“. Jak dokazuje Adolf  
Scherl ve své podrobné rekonstrukci inscenace, herecká „po-  
hybová stylizace bez obtíží přecházela v choreografickou  
složku inscenace [...]. Ta násobila nadreálnost jevištní akce  
zejména ve sborových scénách.“<sup>140</sup>

Z krátce naznačených prvků, především snové proměny  
jevištní dekorace v kombinaci s civilními, operními manýra-  
mi nezatíženými hereckými výkony pěvců dosáhl Honzl vytou-  
ženého kontrastu i dvojznačnosti veškerého dění na scéně  
(k její konkrétní scénické podobě viz kapitola 4.4.2 této  
práce).

---

<sup>140</sup> SCHERL, Adolf. *Julietta B. Martinů v Národním divadle 1938. (Václav Talich a česká divadelní avantgarda)*. Divadelní revue 5, 1994, č. 3, září, s. 48-49.

### 4.3 Herecký projev v surrealismem ovlivněných inscenacích

Kostrbatý nadpis této kapitoly jsme zvolili proto, že herecká složka v surrealistických, resp. surrealismem ovlivněných inscenacích se jeví jako nejproblematičtější. Vzhledem k absenci obrazových záznamů se její rekonstrukce odvíjela pouze od dobových referátů a fotografií, které byly porovnávány s teoretickými prohlášeními Jindřicha Honzla a Vítězslava Nezvala.

Problematický vztah surrealismu k divadlu má své kořeny právě v herectví. Vycházíme z prohlášení André Bretona o tom, že herec ničí jakoukoliv spontánnost<sup>141</sup>. V úvahu je třeba brát i povahu surrealistických dominant jako jsou sen, svoboda a kterým se herec svým konkrétním projevem vymyká.

Surrealismus si vzal za svou postavu manekýna, tedy bytost, jejíž základ stojí na hranici reality a ireality. Měl to být hráč, který sám sebou, tak jako každá jiná věc na jevišti, může vytvářet „nečekaná spojení“. Surrealistické divadlo proto obrací ke spojování loutky a skutečného herce. Celkové vyznění takové koncepce můžeme posoudit na dvou inscenacích Jindřicha Honzla – *Králi Ubu* a *Věštírně delfské*. V *Králi Ubu* pracoval Honzl s hravými proměnami herce a scénického prvku, tedy karty, ke které byla směřována herecká akce, popř. se s ní herec přímo spojil (např. vložení hlavy do vyříznutého otvoru v kartě). Ve *Věštírně delfské* se Honzl snažil o něco podobného, jak dokládá programové prohlášení i fotografie z inscenace: „režisér [...]

---

<sup>141</sup> BRETON, André. Rozhovory. Praha: Concordia, 2003, s. 35.

při slovech 'Kam ukrýt uzardění?'<sup>142</sup> nechává hrdinku hry zakrýt oči hlavy loutky. Toto rozpojení bytosti herce nebo jeho gesta se slovem i se sebou samotným směřuje k hlubší jednotě v oblasti fantasmie. Na příklad kostýmování dělníka protésami není a nechce být banální symbolisací jeho současného stavu [...]. Může jej ovšem znamenat pro divákovu racionalitu, zatím co jeho iracionalitě současně odhaluje všechnu fantasmijní poesii mechanických figur, loutek, nástrojů, jejichž latentní sexuální význam je zřejmý"<sup>143</sup>.

Snaha přetavit herce do podoby manekýna se komplikovala s čistě pragmatickým zádrhelem, a to že ve svých laboratorních inscenacích Honzl většinou spolupracoval s nezkušenými herci. Jak vzpomíná Bedřich Rádl v době, kdy Honzl inscenoval Nezvalův *Strach*, „neměl pro studium [...] k dispozici normální herecký soubor Osvobozeného divadla, ale mladé herecké adepty, kteří byli bez angažmá a na 'volné noze', většinou absolventy Dramatické konservatoře. [...] Jedinou profesionální herečkou a členkou souboru byla nová mladá herečka Osvobozeného Hana Vítová, kterou V+W objevili mezi posluchačkami Konservatoře [...]. Vítové svěřil Honzl ve *Strachu* úlohu Nevěsty.“<sup>144</sup>

V případě inscenace *Věštírny delfské* v Novém divadle se soubor již vyprofiloval, ale herci nadále zůstávali jen režisérovým a dramatikovým nástrojem bez možnosti výraznějšího osobního vkladu do inscenovaného díla. Za všechny referáty citujme alespoň A.M. Brousilu: „Herci [...] tvo-

---

<sup>142</sup> Viz obrazová příloha, č. 9 a 10.

<sup>143</sup> NEZVAL, Vítězslav. *Surrealismus na jevišti*. Světozor 1935, č. 35.

<sup>144</sup> RÁDL, Bedřich. *Vzpomínky a dokumentace*. Sv. 3. *Nové divadlo na Václavském náměstí: Surrealistický Honzl*, s.2. Uloženo v knihovně Divadelního ústavu. Sign. MB 3007/3.

řili obětavý kolektiv, pokorně a pečlivě sloužící surrealistickým pokusům".<sup>145</sup>

Herci „museli omezit svůj výkon na výkon manekýnů"<sup>146</sup> a předvést své postavy strnule a panoptikálně. Jaký asi byl charakter hereckého projevu naznačuje Miroslav Rutte ve své ostré kritice: „Obsahu bylo rovnocenné i provedení: nekultivované, křiklavé hlasy, panoptikové postoje, plesnivá romantika a herecké diletantství."<sup>147</sup>

Zaobíráme se v této kapitole pouze herectvím v Honzlových inscenacích, neboť nebylo jiného režiséra, který by na jeviště předvedl skutečně surrealistickou inscenaci. Herectvím a jeho funkcí se Honzl teoreticky zabýval celý život.<sup>148</sup> Kombinací hercovy fysis s neživým předmětem (ať už jako manekýn-bandážista nebo skrze promítnutí detailu hercovy tváře na prospekt) „nečekaného spojení" nedocílil. Jeho paradoxní snaha aranžovat herecký projev do nejdrobnějších detailů a zároveň jeho touha po hercově individuálním projevu našla odezvu až v revuích Osvobozeného divadla. „Honzlova koncepce inspirovaného herectví setkává se v realizaci jedině, ale šťastně, s hereckou tvůrčí imaginací Voskovce a Wericha, kteří dokázali objevit ,skutečnost divadla'".<sup>149</sup>

---

<sup>145</sup> A.M.BROUSIL [Brousil, Antonín Matěj]. *Surrealisté v Novém divadle*. Venkov 30, 1935, 19.5.

<sup>146</sup> Ibid.

<sup>147</sup> Rutte, Mír[oslav]. *Avantgardní odpoledne v Osvobozeném*. Národní listy 74, 1934, č. 12, 13.1., s. 5.

<sup>148</sup> Proměnu Honzlova pohledu na herectví viz HYVNAR, Jan. *Jindřich Honzl: od zástupového herce k herci osvobozenému*. Disk 12, červen 2005, s. 130-138

<sup>149</sup> EFFENBERGER, Vratislav. *Osvobozené divadlo I*. Praha: Divadelní ústav, 1974., s. 138. Strojopis uložen v Knihovně Divadelního ústavu, sign. MB 1722/1.

#### 4.4 Průnik surrealismu do české scénografie

Vývoj evropské scénografie na přelomu 19. a 20. století odráží proměny jednotlivých proudů výtvarného umění, neboť řada významných malířů se věnovala i jevištnímu výtvarnictví. Inscenace vytvářené v těsném sepětí režiséra a výtvarníka byly lakmusovým papírkem rychlých proměn střídajících se výtvarných směrů. Česká scénografie tento evropský trend kopírovala a jak uvádí Věra Ptáčková „u počátků české moderní scénografie stálo tedy malířství nejen jako prvek inspirativní, ale i spolutvořící<sup>150</sup>.

Generace mladých divadelníků tvořící na malých experimentálních scénách během 20. let byla pohlčena duchem konstruktivismu, generace let třicátých „přehodnocuje obraz světa a znovu proto zvažuje funkci barvy, tvaru, kompozice a světla. Od přísné abstraktnosti a asociativnosti konstruktivistické scény hledá východisko v užití reálného tvaru“<sup>151</sup>.

V době, kdy se česká scénografie poprvé střetla se surrealistickým hnutím, zesílily rozdíly malířsky nebo architektonicky pojímané scénografie. „Zatímco malířští příslušníci české zakladatelské generace usilovali o zdůraznění výtvarné ‚jinakosti‘ scénografie a podíleli se na formování její specifičnosti, vnášejí ve třicátých letech malíři do divadla svůj rukopis přímo“<sup>152</sup>. A právě surrealismus

---

<sup>150</sup> PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie 20. století*. 1.vyd. Praha: Odeon, 1982, s. 18.

<sup>151</sup> Ibid, s. 101.

<sup>152</sup> PTÁČKOVÁ, Věra. Scénografie třicátých let. In: *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/2)*. 1.vyd. Praha: Academia, 1998, s. 416.

vnesli do českého divadla výtvarníci, především malíři: Jindřich Štyrský, František Muzika, krátce i malířka Toyen.

#### 4.4.1 Projevy surrealismu v jevištních výpravách Jindřicha Štyrského

První stopy surrealistické poetiky pronikají na česká jeviště ve výpravách Jindřicha Štyrského, které realizoval v druhé polovině 20. let. Po návratu z Paříže roku 1928 si jej ke spolupráci přizval režisér Jindřich Honzl. Štyrský po dobu jedné sezóny (1928/29) působil jako šéf výpravy Osvobozeného divadla. Žádnou z jeho výprav pro toto divadlo nelze označit za surrealistickou – už proto, že se Štyrský v tomto artificiálním období vůči surrealismu stavěl více než kriticky<sup>153</sup>. Přesto lze na jeho výpravách doložit stejnou proměnu, jaká postihla i jeho malířskou tvorbu, a to je pozvolná integrace surrealistických principů<sup>154</sup>. Mluvíme především o jistém ztemňování a znejišťování předváděných událostí, kdy je realistickým předmětům přiřazena absurdní funkce, budování snové atmosféry balancováním na hranici snu a skutečnosti, reality a fikce<sup>155</sup>.

---

<sup>153</sup> „Viz ŠTYRSKÝ, Jindřich. Básník (Přednáška proslovená při vernisáži výstavy). Rozpravy Aventina 3, 1927-28, č. 20, 6.6.1928, s. 241-242.

<sup>154</sup> Štyrského změnu postoje charakterizoval Karel Teige: „Přechod k surrealismu, který se u Štyrského jeví na počátku třicátých let, je pozvolný [...]. Řadí-li se artificialismus zhruba do nefigurativního, takzvaného abstraktního umění, hlásí se předzvěst surrealismu v těch obrazech Štyrského a Toyen, v nichž je patrné směřování od abstrakce ke kontrétnu. Z barev a linií, které pozbyly souvislosti s jevou realitou a netlumočí žádný vnější námět, začínají se zvolna vyhraňovat předměty [...] fantastické objekty“. *Jindřich Štyrský. In: Osvobozování života a poezie : Studie ze čtyřicátých let*. 1. vyd. Praha: Aurora, 1994, s. 339. O proměnách Štyrského malířské tvorby, styčných tématech a vztahu k surrealismu na přelomu 20. a 30. let dále např. studie Lenky Bydžovské a Karla Srpa *Fragmenty snu* In: *Český surrealismus: 1929-1953*. 1. vyd. Praha: Argo, 1996, s. 28-47, popř. část kapitoly Františka Šmejkal *Výtvarná avantgarda dvacátých let* Devětsil. In: *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/2)*. 1. vyd. Praha: Academia, 1998, s. 191-196.

<sup>155</sup> Se snovou inspirací pracoval Štyrský pravděpodobně od konce 20. let. Dokladem jsou Sny, které si zaznamenával až do roku 1940. Vydány v knize: ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Sny : zrození díla ze zdrojů psychických modelů polospánku, prostřednictvím věrných ilustrací snových objektů a autentických záznamů snů: 1925-1940*. 2. vyd. Praha: Argo, 2003. Změna postoje k surrealismu se v Štyrského malířské tvorbě

Jak jsme naznačili, v průběhu sezóny 1928/29 se v Osvobozeném divadle vyprofilovaly dva umělecké proudy – první reprezentovaly revue Voskovce a Wericha, druhou linii naznačovaly večery dramatické poezie pořádané Jindřichem Honzlem, na nichž se Štyrský scénograficky podílel.<sup>156</sup>

Hned první Štyrského výprava ke Cocteauově *Orfeovi* (Osvobozené divadlo, premiéra 11.9.1928, režie Jindřich Honzl) korespondovala s dramatickým textem v jeho volném a moderním pohrávání si se zažitými skutečnostmi, v tomto případě známou antickou bájí o Orfeovi a Eurydice. Cocteau děj oprostil od mytologické podoby a dal mu nádech mystéria, snu. Jindřich Štyrský spolu s režisérem Honzlem pracovali na proměnlivosti scén a scénickém rozehrávání hranice snu a skutečnosti. Jak uvádí dobová kritika „scéna i režie podivuhodně dobře fungovala při realizaci proměn, jako postupování zrcadla, změně umělé hlavy v mluvící živou hlavu Orfeovu“<sup>157</sup>. Jak poznamenala Věra Ptáčková, Štyrský děj „situoval do téměř konvenčního interiéru s dveřmi, francouzským oknem, stolkem, židlemi, sklenicemi a lahví jen pro dosažení kontrastu mezi nereálností děje a absurdní funkcí realistických předmětů na scéně“<sup>158</sup>.

Obdobný princip dokládají i další výpravy pro Osvobozené divadlo – Vančurova *Nemocná dívka*<sup>159</sup> a především Jarryho *Král Ubu*, která bývá někdy označována za první sur-

---

projevila i zvyšujícím se zájem o sexuální tematiku, který později vyústil v Erotickou revui a Edici 69. O této etapě tvorby viz SRP, Karel. Erotická revue a Edice 69. In: *Český surrealismus: 1929-1953*. 1.vyd. Praha: Argo, 1996, s. 54-65.

<sup>156</sup> Mezi oběma dramaturgickými liniemi nelze rýsovat jasnou dělicí čáru. Honzl se režijně účastnil revue V+W od podzimu roku 1928 a Voskovec s Werichem na Honzlových večerech podíleli jako herci, přičemž jejich vklad do inscenace nebyl bezvýznamný. Viz Werich v hlavní roli inscenace *Král Ubu* kritikou oceňovaný jako jeho „dosud nejlepší herecký výkon“. DRÉMAN. *Král Ubu*. Tribuna, 14.11.1928, s. 6

<sup>157</sup> If. [Irma Jarmila Fischerová]. *V Osvobozeném divadle byla...* Národní osvobození, 13.9.1928, s. 4.

<sup>158</sup> PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie 20. století*. 1.vyd. Praha: Odeon, 1982, s. 66.

<sup>159</sup> Osvobozené divadlo, premiéra 26.9.1928 režie Jindřich Honzl.



realistickou výpravu. Ve shodě s názorem Michala Breganta<sup>160</sup>, i tím jak hru chápal sám Jindřich Honzl, bude lépe inscenaci definovat jako protosurrealistickou.

Jindřich Štyrský využil principů loutkového divadla, kterým byl ostatně inspirován i sám Alfred Jarry. Z fotografií a scénických náčrtků odečteme, že jak jevištní dekorace, tak i rekvizity byly groteskně nadsazeny. Popisovali jsme, jak se zasazením do kontextu herecké akce varioval jejich význam, ale z jevištních obrazů zároveň dýchala surrealistická poetika „osamělé věci v nepatřičném prostoru“.

Groteskní nadsázka se projevila i v kostýmech a klaunském líčení, přičemž je zjevné, že tomuto pojetí odpovídaly i herecké výkony. Vynikla především Světla Svozilová v roli „hubenoměchaté“<sup>161</sup> Matky Ubu, která s „břichatou rozkráplou postavou s tváří tupou, lstivou a krutou se skleněnými očkami loutky, [...] s přihrbenými zády zvoní sčítajíc pokladnou mrtvolý při Ubuho popravách“<sup>162</sup>.

Jak ukázala příští výprava ke hře Lva Nataloviče Lunce *Mimo zákon* (Osvobozené divadlo Praha, režie J. Honzl, premiéra 7.1.1929), vládl Štyrský smyslem pro práci s materiálem a ovládnutím scénického prostoru. Do české scénografie vnesl princip mnohovýznamového dominantního scénického prvku<sup>163</sup>. V případě scény k inscenaci *Mimo zákon* to byly křivky kytary a napjaté struny, které asociovaly španělský kolorit Luncova příběhu. Hra je variací na příběh zbojníka, který se ocitá v klatbě – tedy mimo zákon – „zba-

---

<sup>160</sup> BREGANT, Michal. Divadlo. In *Český surrealismus: 1929-1953*. 1.vyd. Praha: Argo, 1996, s.261.

<sup>161</sup> If. *Groteska bez gradace*. Venkov, 14.11.1928.

<sup>162</sup> Jv. [Jindřich Vodák]. *Fraška patnáctiletého*. České slovo, 14.11.1928, s. 4.

<sup>163</sup> V divadelním oddělení Národního muzea v Praze jsou uloženy kresby, které naznačují, jak se vyvíjel scénický návrh J. Štyrského. Sign. S-XIIIa-5a.

vuje se všech závazků, žije proti vší logice, brojí proti řádům, uskutečňuje maximální svobodu. Svrhuje tyranského kancléře, sám je proti své vůli ovládnut chutí tyranizovat a vládnout [...] a hyne ranou dýky v ruku své milenky<sup>164</sup>. Kritika znovu mluvila o scéně nabitě pohybem<sup>165</sup>, stylizaci hereckých gest a loutkovitosti pohybů<sup>166</sup>.

Miroslav Rutte ve své kritice poprvé otevřeně mluví o surrealismu na jevišti: „Štyrský vrací se pod heslem nad-realismu znovu od jeviště prostorového k jevišti dekorativnímu, a přes půvabnou umdlenost jeho koloritu a jistou náměsíční tesknost areálních barevných shluků, zůstává ornament hlavním jeho scénickým výrazem: jest to surrealisticky přeladěná divadelní Kyselovština“<sup>167</sup>.

Štyrského výpravy se stále výrazněji profilovaly jako ireálný prostor, v němž se magicky snoubí na první pohled reálné prvky. Od inscenace *Peruánský kat* (Osvobozené divadlo Praha, režie J. Honzl, premiéra 19.2.1929) je tato magické spojení realizováno též dynamickými proměnami světla stínů na holé stěně a později i promítáním diapozitivů.

Po odchodu Jindřicha Honzla do Brna se Štyrský zaměřil na literární činnost. Stal se redaktorem časopisu *Odeon*, do něhož přispíval recenzemi a úvahami, v nichž prokázal pozoruhodný literární talent. V prosinci roku 1929 se podílel na výpravě k *Nové Oresteie* Arnošta Dvořáka (prem. 18.12.1929 ve Vinohradském divadle, režie B. Stejskal, hudba M. Ponc) a v březnu dalšího roku realizoval výpravu v brněnském Zemském divadle k inscenaci Vančura *Učitele a*

---

<sup>164</sup> RUTTE, Mir. [Miroslav]. *Dramatik, neprávem zapomenutý*. Národní listy, 9.1.1929, č. 9.

<sup>165</sup> Ibid.

<sup>166</sup> Ibid.

<sup>167</sup> RUTTE, Mir. [Miroslav]. *Dramatik, neprávem zapomenutý*. Národní listy, 9.1.1929, č. 9.

žáka (prem. 1.3.1930, režie J. Honzl). Právě v této inscenaci užili Štyrský s Honzlem promítání diapozitivů s detaily hereckých gest a mimiky, aby navodili dojem městské periferie a pokusili se rozpojit a znovu spojit živého herce s jeho „neživým“ obrazem.

V průběhu 30. let se Štyrský scénografii věnoval jen příležitostně. Krátkodobý obrat nastal až po Honzlově návratu do Osvobozeného divadla roku 1934. Nezvalova surrealisticky laděná hra *Strach* (11.1.1934) byla oceňována především ve scénografii. Štyrský pracoval s barevností scény v šedém a stříbrnošedém odstínu. Především hřbitovní scéna měla podle recenzentů snový opar a tajuplně děsivou atmosféru plnou podivných postav pohybujících se hranici reality a snu.

Scéna byla postavena na barevném ladění, z malířského principu vycházejícího budování atmosféry. Světelnými proměnami nabývala scéna metaforické proměnlivosti. „Propadáním pozadí do tmy a všelijak jinak lisoval z reality úděsnost přízraku a snu“<sup>168</sup>. Kontrapunktu bylo dosaženo napětím mezi hrou herců a výpravou korespondující se surreálností obsahové náplně Nezvalovy hry. Honzlův požadavek, který je zaznamenán v jeho rukopisu k inscenaci: „Dramatické účinky nejdou tu z kombinace rýmu a obrazu, ale z kombinace jevištních skutečností, z jevištních záměn [...], jejich nadreálných vztahů“<sup>169</sup>.

Nezvalův *Strach* odráží autorovy sny a vzpomínky na dětství a tyto prvky si našly svůj ekvivalent i v jevištní podobě díla: „Objevem svým způsobem je i J. Štyrský, v jehož inscenaci bylo vskutku cosi z oné křehké a jímavé

---

<sup>168</sup> MilNý. [Novotný, Mil.] Z pražské činohry. Lidové noviny, 13.1.1934.

<sup>169</sup> [Rukopis o Strachu.] Složka č. 104 - *Strach*. Uloženo v Pozůstalosti J. Honzla, Praha, evid.č.104b.

poesie starých rytin, v nichž se mísíval neznámý svět s naší dětskou obrazností, kde v koutech číhala zlá a cizí tma, kde prostá květinářská zahrada se měnila v naivní ráj srdce“<sup>170</sup>.

Ač kritik Miroslav Rutte ukončil svou recenzi na inscenaci Nezvalova *Strachu* výzvou k větší spolupráci Jindřicha Štyrského s divadlem, nebyla vyslyšena a Štyrský dále spolupracoval pouze s Jindřichem Honzlem.

V Novém divadle se Štyrský podílel na inscenaci *Pokladu jezuitů a Věštírny delfské*, v nichž znovu rozvinul surrealistický princip nadreálného snoubení vizuálních prvků a zpochybňování jevištní skutečnosti. Jak ukazuje výjev z inscenace označený jako *Nebezpečná krajina*<sup>171</sup>, ve Štyrského výpravách sílila dominanta surrealistického objektu. Scénický obraz zachycuje ženské torzo se stylizovaným držením rukou od pasu nahoru vystupující z podlahy. Místo autorů předepsaného cylindru má hlavu omotanu pruhou látky, což je motiv mající svou surrealistickou genezi. Můžeme jej vidět v raném obraze René Magritta *Milenci* nebo na soše Vincence Makovského *Dívka s děckem* a tvoří i vývojový průsečík se Štyrského nedochovaným obrazem *Čerchov*<sup>172</sup>.

Výprava k *Věštírně delfské* byla „plná překvapivých podrobností a proložená zábavnými projekcemi“<sup>173</sup>, kdy si Štyrský vyhrál především s „faustovskou čarodějnou kuchy-

---

<sup>170</sup> RUTTE, Mir. [Miroslav]. Avantgardní odpoledne v Osvobozeném divadle. *Národní listy*, č. 12, 13.1.1934, s. 5.

<sup>171</sup> Viz obrazová příloha č. 7.

<sup>172</sup> Lenka Bydžovská a Karel Srp ve své studii podávající rozbor děl Jindřicha Štyrského, Toyen a sochaře Vincence Makovského v letech 1929-1933 uvádí do souvislostí společné surrealistické motivy: „Makovského pojetí lidské postavy jako fragmentu, které ještě koncem dvacátých let vycházelo z kubistického přístupu, se po roce 1930 nápadně sblížilo se Štyrského postavami, zejména ve srovnání s nedochovaným obrazem Čerchov (1934). V jeho horní části je totiž několik ženských torz, z nichž jedno má zafačovanou hlavu a ze druhého opadávalo maso.“ *Fragmenty snu*. In: *Český surrealismus: 1929-1953*. 1. vyd. Praha: Argo, 1996, s.46.

<sup>173</sup> MilNý. [Novotný, Mil.] *Surrealistické hry u nás....* Lidové noviny, 19.5.1935.

ní<sup>174</sup>“ kartářčina salónku a dvojznačnými detaily kostýmů. „Dobře živený“ dělník se po jevišti pohyboval téměř nahý jen s bandážemi na nohou, Kartářka měla na hlavě paruku z doby Ludvíka XIV. a na ní připevněnou vycpanou veverku, diktátor nosil cylindr s parohy. Surrealistické panoptikum prapodivných postav, o nichž netušíme, zda jsou skuteční či zjevení ze snů, posilovalo prolínání dvou světů – živých a mrtvých (reprezentovaných realisticky spodobněnou hlavou voskové figuríny).

Již uplatňovaný princip projekcí byl v této inscenaci ještě posílen. „Světla pracují tak, že předměty na scéně mluví; tmavé dveře, ozářené dívčí údy, vosková hlava figuríny nebo malé reflektory v rukou dvou dekorativních ženských postav<sup>175</sup>.“ Přestože se projekce v Honzlově a Štyrského inscenacích uplatňovaly stále častěji, nedocílily integrálního stmelení s ostatními složkami a nebyly vkomponovány do celého struktury jevištního díla tak, jak se to dařilo E.F. Burianovi.

Jedna z posledních společných inscenací tandemu Štyrský-Honzl se uskutečnila v Novém divadle, poté co večer surrealistické poezie neuspěl. Jak jsme zmiňovali, hra ruského dramatika V. V. Škvarkina *Cizí dítě* byla přijata kritikou jako „lehký“ kousek na konec divadelní sezóny. Zdaleka ne tak kladně hodnotila kritika Honzlovu a Štyrského snahu dát tomuto konvenčnímu kusu surreální tón. Inscenační pojetí postavili na groteskním protipólu dvou světů – mladých a starých. Maloměšťáckému-starému světu byla vyhrazena pravá strana jeviště, kde stál naddimenzovaný, kýčovitý malířský stojan, na němž byl namalován obraz dači obklopené

---

<sup>174</sup> Jv. [Jindřich Vodák]. *Představení Jindřicha Honzla*. České slovo, 19.5.1935.

<sup>175</sup> If. [Irma Jarmila Fischerová]. *Surrealistické jevištní básně*. Národní osvobození, 19.5.1935.

parkem a vodní plochou (včetně plovoucí labutě) a z jejíchž oken vyhlížely a z dveří vycházely postavy. Levou stranu jeviště, reprezentující „progresivní mláď“ zaujímal dřevěný jehlan a na horizont byly promítány barevné diapozitivy. Víření filmových obrazů a snů dostávalo stále větší rychlost, podpořeno i střídavým zatmíváním a osvětlováním scény, až byla vytvořena nereálná atmosféra včetně přikomponovaných fantastických figur dřevěných diváků.

Ze zmíněného vyplývá, že zvolený inscenační přístup se nikdy nemohl shodnout se zápletkovou komedií. Divácký i umělecký neúspěch pak dokonala nefungující jevištní technika.

Význam scénografií Jindřicha Štyrského tkví v proměnách nálad, znejišťování jevištních situací i běžných scénických předmětů. Štyrského celoživotní téma snu však ve scénografické tvorbě překvapivě absentuje. Surrealistický sen na jevišti tak byl uskutečněn až ve výpravách jiného malíře, Františka Muziky.

#### 4.4.2 Surrealistický sen ve výpravách Františka Muziky

Surrealistická etapa Muzikovy scénografické tvorby tvoří integrální součást jeho malířského díla. Přípravné kresby a variace na motiv snu nekončí s inscenací opery *Julietta*, spíše naopak jsou počátečním impulsem k tvorbě cyklů *Sny* (1942–1943) nebo *Divadlo*<sup>176</sup>.

František Muzika vstoupil na česká jeviště poprvé roku 1927 v divadle Dada, kde se spolupodílel na výpravě

---

<sup>176</sup> František Šmejkal se ve studii nazvané *Geneze snu v díle Františka Muziky*. Dějiny a současnost 11, 1969, č. 3, s. 22-27 věnuje nejen jevištní výpravě k opeře *Julietta*, ale především podrobně rozebírá modifikace základního motivu v jednotlivých obrazech cyklu *Sny*.

k revue *Dona Kichotka*<sup>177</sup>. Umělecky blízkého spolupracovníka našel Muzika v režisérovi Jindřichu Honzlovi, se kterým spolupracoval především na půdě Zemského divadla v Brně

Po návratu Jindřicha Honzla do Prahy se jejich spolupráce omezila, nebyla však přerušena definitivně a nakonec vyvrcholila v práci na opeře Bohuslava Martinů *Julietta* (*Snář*).

Největší důraz byl položen na snovou inspiraci celého příběhu, na fantastičnost scénického dění, které ovšem nepostrádalo reálný podtext. Tyto prvky se odrazily především ve scéně Františka Muziky, jehož vlastní umělecké směřování se potkalo s ústředním tématem opery.

Bretonův požadavek po spojení reality a snu se uskutečnil právě v *Juliettě*, kde hlavní hrdina Michel zaslechne píseň neznámé dívky a její imaginární tvář a hlas ho provází celým příběhem. V Muzikově výpravě se tvář oné vysněné dívky prolíná do všech částí výpravy. Její tvář vyrůstá z domu i ze skal, její kadeře obtékají scénu jako vlny moře, její oko shlíží na diváky již z opony.<sup>178</sup>

Především scéna z prvního dějství je zajímavá z hlediska vzájemného prostupování tvarů. Juliettina tvář vyrůstá přímo z profilu domu, z druhé strany jeviště se z domu vypíná ráhnoví a plachta lodi. Výstižný popis scény podal František Šmejkal, pro kterého : „je nejdůležitější scéna z 1. jednání, v němž dům, z jehož okna zaslechl Mi-

---

<sup>177</sup> Více o scénické tvorbě Františka Muziky nalezneme např. ve studii Františka Šmejkala: *František Muzika - scénická tvorba*. Praha: Galerie Fronta, 1976 a *František Muzika : Kresby, scénická a knižní tvorba*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1984, popř. Jaroslava Hilmera *Tři výpravy Františka Muziky*. Časopis Národního muzea. Historické muzeum 134, 1965, č. 1, s. 197-211.

<sup>178</sup> Podrobný popis místa uložení jednotlivých variant scénických návrhů a opony popisuje Adolf Scherl ve studii SCHERL, Adolf. *Julietta B. Martinů v Národním divadle 1938. (Václav Talich a česká divadelní avantgarda)*. Divadelní revue 5, 1994, č. 3, září, s. 49-50, resp. v poznámce č. 10. Dr. Scherl se v tomto výčtu nezmiňuje o návrzích a fotodokumentaci uložené v Pozůstalosti Jindřicha Honzla, která je uchovávána v soukromých rukách. Složka č. 83 – Julietta obsahuje šest scénických návrhů – kreseb a 8 fotografií jevištní realizace. Evid.č. 083. Viz obrazová příloha, č. 11-19.

chel Juliettinu píseň, je antropomorfizován do podoby její hlavy, prolomené z boku oknem a dveřmi, což je podle freudovské snové symboliky, eminentní erotický symbol žen. Jiným důležitým motivem této scény je loď, jejíž plachtoví se poznenáhlu proměňuje v zeď bizarního domu s kulatými kajutními okny, které sem s naprostou samozřejmostí přenesla logika snu".<sup>179</sup>

Druhé jednání je obrazem bizarních skal, které jen ve svém středu lehce naznačují Juliettinu tvář. Ironický kontrast k poetické dívčí tváři tvoří nápis „Výčep vína“. Třetí jednání evokuje Juliettin profil s vyšší intenzitou – vyrůstá ze stěn pokoje, z otevřených oken i ze dveří a celou scénu znovu rámuje její načechrané kadeře. Jak uvádí Jaroslav Hilmera je „známý dívčí profil rozsetý nyní ve zmnožení po zástěnách a dveří místnosti (má zde svůj významný důvod: právě v této scéně se ukazuje, že Julietta je jméno každé z dívek, které ve svých snech hledají všichni návštěvníci kanceláře)“<sup>180</sup>.

Hodnota výpravy k inscenaci Julietta netkví pouze v malířském zpodobení jevištních dekorací. Jaroslav Hilmera osvětlil funkčnost scény: „Výtvarník nezapomíná na potřeby prostorové konstrukce pro realizaci režijních postupů a hereckých akcí. Vyhovuje jim však co nejprostším způsobem – fixací půdorysu hrací plochy v rozvržení několika málo nízkých praktikáblů – zatím co vlastní těžiště výtvarného projevu je položeno do volné kombinační mluvy malířské dekorace“<sup>181</sup>.

---

<sup>179</sup> ŠMEJKAL, František. *Genese snu v díle Františka Muziky*. Dějiny a současnost 11, 1969, č. 3, s. 24.

<sup>180</sup> HILMERA, Jiří. *Tři výpravy Františka Muziky*. Časopis Národního muzea. Historické muzeum 134, 1965, č. 1, s. 208.

<sup>181</sup> Ibid.



Muzikova výprava, prosta jakékoliv popisnosti, korespondovala s dramatickým textem a zároveň jej doplňovala o další významový stupeň. Referáty v tisku si s jejím obrazem nevěděly příliš rady a omezily se spíše na suchá konstatování typu „duchu díla věrně odpovídala i výprava Františka Muziky podtrhující případně snovou atmosféru hry“<sup>182</sup> nebo „totéž platí i o výpravě Frant. Muziky, jenž vytvořil v nevtíravých tvarech a barvách imaginární prostředí dějové, zvláště již ve scéně lesní, a fantastickou oponou sepjal celek v jeho konstantní totožnosti“<sup>183</sup>.

Muzikovo malířské pojetí scénické výpravy dosáhlo v *Juliettě* jednoho z tvůrčích vrcholů. Surrealistické setkání náhodných předmětů se projevilo i v dalších výpravách, přičemž některé motivy z *Julietty* použil Muzika znovu. Patrně nejvýraznější je inscenace Shakespearovy *Bouře* provedené v Zemské divadle v Brně (premiéra 8.3.1941). Silueta dívčí tváře se jako stín na obzoru rýsuje za skalami odhalujícími jeskyni a krápníky ve tvaru rozevřené lidské dlaně trčí ze skály. Vše sledující oko vystupuje z mraků a znovu shlíží na skály Shakespearova podivného ostrova, který zalévá kaskáda květů (obdobný motiv, jaký Muzika použil v oponě pro *Juliettu*).

František Šmejkal v monografii věnované Muzikově tvorbě doložil, že „dochází ke stále silnějšímu [...] prolínání scénické a volné malířské tvorby [...] Tato osmóza je důsledkem výrazného zmalířštění jeho jevištních výprav, které nyní často nabývají podoby uhrančivého surrealistic-

---

<sup>182</sup> fbš. Bohuslav Martinů: *Julietta (Snář)* Národní politika, č. 76, 18.3.1938.

<sup>183</sup> H.D. Nová opera Bohuslava Martinů. *Julietta v Národním divadle*. České slovo, 18.3.1938.

kého obrazu“<sup>184</sup>. Zároveň si scéna podržela svou jevištní funkci a naplňovala požadavky, které vyjádřil Jindřich Honzl ve své stati *Prostorové problémy divadla*: „Jeviště ať je místem dramaticky básnického myšlení. Básnické myšlení je myšlení metaforami. Ať jevištní inženýři básní prostorem, a ať proměňují jeviště metaforami“<sup>185</sup>.

#### 4.4.3 Surrealistická kapitola v Burianově Děčku

Přestože Emil František Burian nikdy nebyl členem Surrealistické skupiny, je nutné jej zmínit alespoň v souvislosti s několika inscenacemi jeho Děčka. Hledání surrealistických inspirací se bude odvíjet především od scénických filmů k inscenacím *Máj*, *Procitnutí jara* a *Evžen Oněgin*.

Jak uvádí Bořivoj Srba, Burianovo Děčko šlo svou cestou k syntetizovanému divadelnímu tvaru, který vyvrcholil ve výše jmenovaných inscenacích. „Za spojením slov syntetické divadlo a za jeho variacemi skrývala se u Buriana představa divadelní skladby zcela specifické, skladby, v níž dochází k vystupňovanému a zároveň přísně funkčnímu využití jednotlivých složek podle předem určeného režijního plánu. [...] Pod pojmem syntetické divadlo představuje si tedy Burian divadelní skladbu jakéhosi vyššího typu“<sup>186</sup>.

Inscenace Máchovy básně *Máj* tuto Burianovu poetiku vyjadřovala ve snaze integrovat jednotlivé prostředky,

---

<sup>184</sup> ŠMEJKAL, František. František Muzika: Kresby, scénická a knižní tvorba. 1. vyd. Praha: Odeon, 1984, s. 91.

<sup>185</sup> HONZL, Jindřich. Prostorové problémy divadla. In *Sláva a bída divadel*. Praha: Družstevní práce, 1937, s. 176.

<sup>186</sup> SRBA, Bořivoj. *Poetické divadlo E.F. Buriana*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1971, s. 36.

resp. nejrozumnější umění do jediného, celistvého divadelního tvaru. Zároveň se tato inscenace stala jednou z prvních, ve které byla výrazně použita filmová projekce, jež se záhy prosadila jako jedna z nejdůležitějších složek.

*Máj* z roku 1935 nebyl prvním divadelním zpracováním této básně, které Burian na jevišti uvedl. První divadelní podoba Máje byla realizována už roku 1929 v Osvobozeném divadle a její základ tkvěl ve voicebandovém přednesu. Už tehdy Burian využil na scéně projekci různých stínů. Ve druhé inscenaci Máchova Máje zapojil „pohyblivé obrazy“ namísto projekce statických fotografií. Podrobný popis inscenace z D35 podává Bořivoj Srba ve své knize *Poetické divadlo E. F. Buriana*<sup>187</sup>, přičemž krátce zmiňuje i druhou, pro tuto práci podstatnější verzi inscenace, která byla na jevišti Děčka uvedena o rok později.

Oslavy stého výročí smrti Karla Hynka Máchy se v roce 1936 staly celostátní záležitostí. Jako opozici k oficiálním oslavám vydala Surrealistická skupina v červnu roku 1936 sborník *Ani labuť, ani lůna*<sup>188</sup>. Ačkoliv byl tento sborník vydán především na protest proti zneužití Máchova odkazu, dopustili se surrealisté obdobné chyby jako ti, které pranýřovali – i oni svým způsobem Máchu zneužili v přivlastnili si jej ze svých surrealistických pozic<sup>189</sup>.

---

<sup>187</sup> SRBA, Bořivoj. *Poetické divadlo E.F. Buriana*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1971.

<sup>188</sup> „Tento sborník, několik přednášek a několik divadelních představení, která uspořádáme, chce být protestem proti oficiálním oslavám výročí Máje...jeho obraz profanovaný tolika bezmocnými fantasiemi, je vydán v těchto oficiálních oslavách zvlášť ožehavému nebezpečí, že bude zfalšován docela. Chceme falešnou tvářnost Máchy konfrontovali s duchem jeho díla, jehož se zmocňujeme ve světle nových poznávacích metod progresivně orientované sociologie a psychologie, i ve světle těch bezprostředních zkušeností poesie a umění, jak se jimi obírá surrealismus.“ NEZVAL, Vítězslav. *Ani labuť ani Lůna : Sborník k stému výročí smrti Karla Hynka Máchy*. Praha: [Jirsák], 1936, s. 7.

<sup>189</sup> Nejen tento sborník, ale např i Nezvalův výklad v Moderních básnických směrech, hodnotí Máchu jako revolučního básníka a předchůdce surrealismu.

Mácha byl považován za předchůdce surrealismu, v jeho díle se hledaly symboly latentního sexuálního významu, motivy snu a útěku, lásky jako sado-masochistického aktu, incestu-otcovraždy a dokládala se přítomnost oidipovského a kastrálního komplexu. „Na napjatém laně mezi oidipovským a kastrálním komplexem se procházejí v Máchově poesii fantomy všech sexuálních perversí a uskutečněny v symbolech, sehrávají jedinečnou tragedii“<sup>190</sup>. Surrealisté viděli Máchovu poezii pramenit z nevědomí, z potlačených představ, které jsou hnacími motory psychického automatismu a ve výsledku zrodily postavy vzdalující se realismu a objevující se bez kauzálních odůvodnění.

Burian do surrealistického sborníku přispěl statí *Máchovo divadlo*<sup>191</sup>, ve které je mu Mácha pramenem obrazovtornosti, vyzdvihuje dramatický i divadelní potenciál jeho díla, ale nehodnotí jej ze surrealistické pozice, spíše jej poměřuje se Shakespearem. Vidí paralely v tvorbě obou básníků, a to v účinnosti jejich dialogů a užití dramatického popisu místo scénických poznámek. „Máchovy verše nejsou dramatické jen pro své lyrické kouzlo, naopak, hlavně pro svůj dynamický rytmus a pro dialekticky viděnou skutečnost. [...] Mácha objevuje druhou realitu stejně jako Shakespeare pomocí různých skupenství znaků skutečnosti. Příroda v Máchově díle je rozložena v nesčíslné množství znaků, jejichž skupenství, různě Máchou zkomponovaná, dávají týž po-

---

<sup>190</sup> NEZVAL, Vítězslav. *Ani labuť ani Lůna : Sborník k stému výročí smrti Karla Hynka Máchy*. Praha: [Jirsák], 1936, s. 3.

<sup>191</sup> BURIAN, Emil František. *Máchovo divadlo*. In *Ani labuť ani Lůna: Sborník k stému výročí smrti Karla Hynka Máchy*. Praha: [Jirsák], 1936, s. Burianův článek byl, tak jako ostatní příspěvky (s výjimkou „ryze surrealistických“ výkladů Nezvala a Teigea, Mukařovského a Kalandrova) kritikou označen za pouhou výplň sborníku, jež byl pouze zastřeným manifestem surrealismu. Kriticky sborník hodnotí rovněž Josef VOJVODÍK. Četba jako deformování a permanentní zraňování textu: Několik poznámek ke koncepci máchovského sborníku *Ani labuť, ani Lůna*. In *Český surrealismus: 1929-1953*. 1.vyd. Praha: Argo, 1996. s.220-235.

chod čtenářově nebo divákově fantasii, jako u Shakespeara".<sup>192</sup>

Burian svou stať ukončil výzvou k novému jevištnímu uchopení Máchova díla, což vzápětí i sám uskutečnil. Ani on však neunikl surrealistickým inspiracím a jeho zjitřelému a uvolněnému vztahu k erotice a tělesnosti. Druhá verze Máje z roku 1936 se oproti předcházející nejvýrazněji proměnila ve filmových dotáčkách. Místo původních, natočených podle Burianových pokynů Jiřím Lehovcem<sup>193</sup> pro Máj z roku 1935, se pořídily nové záběry, které zdůrazňovaly především sexuální motivy. Jejich autorem byl amatérský filmař Čeněk Zahradníček<sup>194</sup>.

Film Burianovi sloužil především k zobrazení detailu, ke kontrapunktu či naopak k doplnění jevištní akce, filmové záběry současně dotvářely atmosféru, měly metaforickou funkci. Podle makety scénáře k Máje z D 35 se záběry jeví lyričtější než jsou pozdější Zahradníčkovy, ale už během první inscenace kritika hovořila o surrealismu. Již tehdy se pracovalo s detaily Jarmiliny tváře (Anna Fischlová), slz stékající po tváři, s častým motivem rukou ve vlasech a sevřenými lokty před obličejem. Vězeň – Vilém (představovaný Vladimírem Šmeralem), jehož výrazné líčení navíc znáso-

---

<sup>192</sup> Ibid, s. 64.

<sup>193</sup> Jiří Lehovec sestavil maketu scénáře k Máji v D35 s použitím původního negativu formátu 9,5 mm, pořadníku promítacího přístroje, textu básně s poznámkami Š. Havránkové (členky recitačního souboru voicebandu), článku a kreseb arch. Miroslava Kouřila z časopisu *Acta scanographica* (1965) a osobních vzpomínek. Vzpomínky Jiřího Lehovce byly zároveň otištěny pod názvem *Jiří Lehovec vzpomíná*. *Iluminace* 14, 2002, č. 2 (46), s. 83-95.

<sup>194</sup> Rekonstrukci a porovnání obou verzí scénického filmu, včetně postupu rekonstrukce dochovaného filmového materiálu, která probíhala v letech 1971 až 1976, popsala studie Evy STRUSKOVÉ. *Scénický film – povaha předmětu*. *Iluminace* 14, 2002, č. 2 (46), s. 65-80. Mj. uvádí: „Zahradníčkovy montáže, uložené dnes v PNP, zabezpečil později filmový archiv ČSFÚ (dnes Národní filmový archiv) na 35mm materiálu. Scénické filmy jsou zařazeny ve sbírce NFA pod názvy Máj, Procitnutí jara, Evžen Oněgin.“ Viz s.74-75. Jak dále popisuje Eva Strusková, rekonstruovaný film vypovídá o tom, které části filmu se zachovaly a nikoliv, jak byly použity v rámci divadelního představení. Čeněk Zahradníček zacházel s materiálem svévolně a z historické rekonstrukce se nakonec stala autorská záležitost, což autorce studie potvrdil Bořivoj Srba.

bila výrazná mimika, byl zachycen s tváří plnou žalu, vzdoru (především v monologu ve 2. zpěvu během pasáže: „Sok – otec můj! Vrah – jeho syn, On svůdce dívky mojí“). Expresivně působila i výrazná gestikulace, jako je kladení pěsti do úst či vzdorovitě před ústa. Záběry na Vilémovu tvář vystřídal na konci 2. zpěvu strážce (Saša Machov), který se objevil za mříží, resp. drátěným pletivem. I jeho tvář byla zabrána z detailu, slzící sklonil hlavu a odešel. Na konci 3. zpěvu, ve chvíli Vilémovy popravy, se ve filmovém záběru objevily ženské „tančící“ ruce. Ve druhém intermezzu se střídaly záběry Vilémovy tváře s lebkou kostlivce.

Zahradníčkovy dotáčky jsou vyhrocenější, plné erotických symbolů a dvojznačnosti, kterých se docílilo především přibližováním a oddalováním kamery od zabíraného objektu. Např. dívčí paže ohnuté v lokti, které byly zabírány už v prvním filmu, se v druhé verzi významově promění, neboť úhel kamery se posunul a dívčí tělo je zabráno ze strany, takže záběry vyvolávají dojem rozevírajících se nohou. Dalších proměn se docílilo obrácením kamery – detail úst je zachycen nikoliv vodorovně, ale svisle, svíčka obráceně, tedy knotem dolů. Skutečný význam se odhalil vždy až po odstoupení kamery od objektu – tělo otřásající se v milostné křeči bylo ve skutečnosti jen detailním záběrem zprudka dýchajícího dívčího krku. Pracovalo se znovu s motivem rukou „rvoucích si vlasy“, ale pohyby byly tentokrát prudší. V prvním filmu odděleně zabírané postavy Jarmily a Viléma se v jednom obrazu vášnivě spojily a milostný akt se naznačil proplétáním vlasů, mužskou rukou svírající dívčí krk nebo hladící paže.

Silně erotický náboj některých scén diváky i kritiku šokoval. Recenzenti si stěžovali hlavně na vysokou míru stylizace a vyhrocenosti, která nenechala vyznít Máchově poezii a působila na diváky „příliš mučivě“<sup>195</sup>.

#### 4.4.4 Labutí píseň surrealismu - Učitel a žák s výpravou Toyen

Jméno Jindřich Štyrského je neodmyslitelně spojeno se jménem malířky Toyen. Ač jsou tyto umělci stavěni vedle sebe, jejich malířská tvorba byla (i přes silný pracovní a osobní vztah) odlišná, rozdílný byl i jejich přístup k divadlu. Na rozdíl od Štyrského se Toyen do realizování jevištních výprav příliš nepouštěla, spolupracovala pouze na jedné inscenaci v rané etapě Osvobozeného divadla, a to společně s Jindřichem Štyrským a Josefem Šímou. Na scéně Národního divadla se pak s její scénickou pomocí odehrál epilog Honzlova surrealistického divadla. Ve Studiu Národního divadla se 1.12.1945 konala premiéra hry Vladislava Vančury *Učitel a žák*.

Přestože se inscenace datem svého vzniku této práci vymyká, považujeme za nutné ji alespoň krátce zmínit, a to s ohledem na její roli v celé Honzlově koncepci surrealistického divadla a rovněž proto, že se Jindřich Honzl v průběhu dalšího roku od surrealistické skupiny definitivně odklonil.

Vančurova *Učitele a žáka* Honzl inscenoval několikrát: poprvé na jevišti Osvobozeného divadla v rámci prvních večerů dramatické poezie (1927), posléze v Zemské divadle v Brně (1930). Už v brněnské inscenaci, jak bylo zmí-

---

<sup>195</sup> I.F. [Irma Fischerová]. *Mácha v D 36*. Národní osvobození 9.6.1936, s. 6.

něno, vznikla ve spolupráci Honzla s Jindřichem Štyrským výprava, která v souvislosti s hereckou akcí využívala promítání zvětšených detailů tváře. Velké detaily dotvářely scénický prostor i v inscenaci z roku 1945. Jak charakterizuje Věra Ptáčková „rozčleněním prostoru, kdy promítací plátno bylo umístěno nad podlahou, se oddělil reálný i ireálný prostor<sup>196</sup>.

Nejvýstižnější popis scény podal sám Honzl: „Vzdálena vši popisnosti vyjadřuje se Toyen na jevišti pouze výtvornou básnickou metaforou [...] proměňuje jeviště v každém okamžiku tak, aby vždy vznikala nová básnická spojení mezi textem a obrazem. Jevištní obraz proměňuje se současně se slovem a vyvolává stykem s ním a s dějem nejvzdálenější představová spojení [...]. Opustila [...] abstraktní konstrukce jevištních ploch, barev a světel a nahradila je prostou, ale [...] neobsáhlou bohatostí fotografických montáží, které se vyměňují projekcemi tak snadno a tak duchovně, že vyhovují co nejlépe pohybu dramatické myšlenky.“<sup>197</sup>

Inscenace hry *Učitel a žák* v sobě spojila Honzlovy snahy o integritu textu, jenž odrážel jeho představu scénické básně a jevištní realizace, která splňovala Honzlův požadavek „proměnlivosti divadelního znaku, který přechází z materiálu k materiálu se svobodou, jíž nemá v žádném jiném umění“<sup>198</sup>.

---

<sup>196</sup> PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie 20. století*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1982, s. 88.

<sup>197</sup> J.H. [Jindřich Honzl]. *Scéna Toyen k dramatické básni „Učitel a žák“ od Vladislava Vančury*. Otázky divadla a filmu, 1946, č. 6, s. 324.

<sup>198</sup> HONZL, Jindřich. *Sláva a bída divadel*. Praha: Družstevní práce, 1937, s. 180.



## 5 Závěr

V této práci jsem se pokusila doložit, zda česká Surrealistická skupina dokázala sloučit své teoretické požadavky se specifickými vlastnostmi divadla. Při pohledu na dramatickou tvorbu Vítězslava Nezvala, scénografii Jindřicha Štyrského i Františka Muziky a inscenační praxi Jindřicha Honzla jsem se snažila naznačit, jaké problémy způsobila snaha uvést surrealismus na divadelní jeviště.

Čeští surrealisté, ač fascinováni osobou a dílem André Bretona (často zcela nekriticky), se v případě divadelního umění od svého vzoru odpoutali a zaměřili se na divadlo jako jednu z platforem surrealistického hnutí. Střetli se však s odporem, který surrealistickému divadlu klade osoba herce, bojovali s tehdejší divadelní praxí i technickými možnostmi divadelního provozu. Ve spojitosti s neschopností komunikovat s širším publikem bylo surrealistické divadlo odsouzeno zaujmout postavení čistého experimentu.

Přesto si dovolím tvrdit, že není důvod odsunout surrealistické divadlo do pozice nevýznamné kapitoly v dějinách českého divadla 30. let 20. století. Vzhledem k tehdejší olbřímí divadelní produkci se počet surrealistických her a inscenací jeví skutečně jako nepatrný zlomek. Význam surrealismu vidím v jeho bohaté teoretické základně, v posílení imaginativních principů tvorby zavedené již poetismem. Dále v celkovém dopadu na umělecké ovzduší 30. let, včetně jeho touhy poznat a aplikovat úlohy podvědomí na lidské jednání, zkoumat sen a jeho konkrétní projevy. Surrealismus se projektoval do dobových manifestů a díky Jindřichovi Honzlovi i do divadelní teorie. Rovněž je třeba

jej vidět jako východisko z umělecké krize poetismu na přelomu 20. a 30. let. Surrealismus pak zčásti převzal vůdčí roli v novém uměleckém směřování české avantgardy.

Snažila jsem se sledovat změny v prohlubování a rozšiřování poetistických principů dramatické a básnické tvorby Vítězslava Nezvala, rozvíjení teoretických principů scénické poezie Jindřicha a Honzla a scénické výpravy Jindřicha Štyrského, pro něhož se surrealismus stal doživotním opojením.

Přestože se řada surrealistů (především Vítězslav Nezval a Jindřich Honzl) od hnutí nakonec odklonila, zůstává zde ještě osoba Karla Teigeho jako nejvýznamnějšího spojovacího článku s „druhou generací“ surrealistů. Meziválečná etapa surrealistického hnutí byla kriticky přehodnocena, jeho dogmatičnost, určovaná především osobou André Bretona, se naštěstí oslabila a životnost surrealismu se prokázala v dílech poválečných malířů, dramatiků i teoretiků, mezi nimiž v českém prostředí vyvstanou jména Vratislava Effengergera, Petra Krále, Karla Hynka, Jiřího Koláře, Mikuláše Medka a dalších.

Závěrem se musím zmínit o Surrealistickém divadle bratří Šmejkalových, které sice časově spadá do zvoleného období této práce, ale nestýká se s ní institucionálním vymezením. Vzhledem k tomu, že šlo o amatérské divadelníky, nebyla tato kapitola meziválečného divadla v práci reflektována.

## 6 Seznam použitých pramenů a literatury

### 6.1 Prameny

#### Výběrová bibliografie k českému surrealismu 1924-1938

(Částečně převzato: BREGANTOVÁ, Polana. Bibliografie k českému surrealismu. In *Český surrealismus: 1929-1953*. 1.vyd. Praha: Argo, 1996. ISBN 80-7203-011-6. s.460-482.)

#### 1924

GÖTZ, František. *Nadrealismus*. Host 4, 1924-1925, č. 3, 1.12.1924, s. 82-85.

R.W. [Richard Weiner]. *Nadrealismus*. Lidové noviny 32, 1924, č. 536, 24.10., s. 7.

#### 1925

BRETON, André. *Manifest nadrealismu (Úryvek)*. Cesta 8, 1925-1926, č. 27-28, duben 1926, s. 446.

ČERNÝ, Václav. *K surrealistickému manifestu*. Host 5, 1925-1926, č. 7, 1.4.1926, s. 190-195.

GÖTZ, František. *Perspektivy*. Host 5, 1925-1926, č. 9, 1.6.1926, s. 254-263.

#### 1927

ČERNÝ, Václav. „*Nemoc století*“ nejmladší Francie. Host 6, 1926-1927, č. 7, 1.4.1927, s. 170-174.

e [Karel Teige]. André Breton: *Nadja*. ReD 2, 1928-1929, č. 1, září 1928, s. 37.

HONZL, Jindřich. *Humor „Prsů Tirésiových“*. ReD 2, 1928-1929, č. 3, listopad 1928, s. 100-101.

NEZVAL, Vítězslav. *Kapka inkoustu*. ReD 1, 1927-1928, č. 9, červen 1928, s. 307-314.

ŠTYRSKÝ, Jindřich, TOYEN. *Artificielisme*. ReD 1, 1927, č. 1, říjen 1927, s. 28-30. [doplněno]

TEIGE, Karel. *Abstraktivismus, nadrealismus, artificielismus*. Kmen 2, 1928-29, č. 6, červen 1928, s. 120-123. [doplněno]

TEIGE, Karel. *Malíř Josef Šíma*. ReD 1, 1927-1928, č. 8, květen 1928, s. 274-276.

TEIGE, Karel. *Manifest Poetismu*. ReD 1, 1927-1928, č. 9, červen 1928, s. 317-336.

TEIGE, Karel. *Surrealistické malířství*. ReD 2, 1928-1929, č. 1, září 1928, s. 26-27.

WEINER, Richard. *Z francouzského knižního trhu. Dvě nové knihy surrealistické* [A.Breton. *Nadja*, L.Aragon. *Traité du style*]. Lidové noviny 36, 1928, č. 439, 30.8., s. 7.

#### 1930

BRETON, André. *Druhý manifest surrealistu*. Zvěrokruh 1, 1930, č. 2, prosinec, s. 60-74.

BRETON, André - ELUARD, Paul. *Poznámky o poesii*. Zvěrokruh 1, 1930, č. 2, prosinec, s. 74-77.

BROUK, Bohuslav. *Asociace a barva*. Zvěrokruh 1, č. 1, listopad, s. 21-22.

BROUK, Bohuslav. *Ideál*. Zvěrokruh 1, 1930, č. 1, listopad, s. 30-32.

BROUK, Bohuslav. *Marxismus a psychoanalýza. Problém oidi-pus-komplexu v moderní sociologii*. ReD 3, 1929-1931, č. 9, 1930, s. 257-261.

BROUK, Bohuslav. *Primérní a sekundérní ilusionismus*. Zvěrokruh 1, 1930, č. 2, prosinec, s. 78-79.

*Erotická revue*. Praha, 1930-1933. Roč. 1, říjen 1930-květen 1931, roč. 2, 1932, roč. 3, 1933.

GÖTZ, František. *Nadrealism čili mystika snu*. In *Tvář století*. 2 vyd. Praha: V. Petr, 1930, s. 68-74.

NEZVAL, Vítězslav. *Chtěla okrást lorda Blamingtona*. Praha: Odeon (J. Fromek).

NEZVAL, Vítězslav. *Přednáška Vítězslava Nezvala*. Odeon 1, 1929-31, č. 7, duben 1930, s. 101-106.

NEZVAL, Vítězslav. *Chtěla okrást lorda Blamingtona*. Praha: Odeon (J. Fromek).

NEZVAL, Vítězslav. *Strach*. Praha: Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství, 1930.

ŠTYRSKÝ, Jindřich. *K obrazům*. Kvart 1, 1930-31, č. 1, jaro 1930, s. 36-37.

ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Poznámka k výstavě Štyrského a Toyen*. Musaion, 1929-1930, č. 11, duben 1930, s. 241-243.

ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Vítězslav Nezval, Strach. Richard Weiner, Lazebník*. Odeon 1, 1929-31, č. 7, duben 1930, s. 103-104.

TEIGE, Karel. *Báseň, svět, člověk*. Zvěrokruh 1, 1930, č. 1, listopad 1930, s. 9-15.

TEIGE, K.. *Nadrealismus a Vysoká hra*. ReD 3, 1929-1931, č. 8, červen 1930, s. 249-255.

TEIGE, K. *Surréalistická revoluce*. Zvěrokruh 1, 1930, č. 1, listopad 1930, s. 47-48.

TEIGE, K. *Surréalistické malířství*. Zvěrokruh 1, 1930, č. 1, listopad 1930, s. 48.

### 1931

DIVIŠ, Vladimír. *Psychoanalýza*. Odeon 2, č. 9, leden 1931, s. 137-138.

HONZL, Jindřich. *Ke Cocteauovu Orfeovi*. Předneseno v Brně v Redutě v únoru 1931. In HONZL, Jindřich. *K novému významu umění*. Praha: Orbis, 1956.

HONZL, J. *Vyhlídky divadla*. Kvart 1, 1930-1931, č. 3, 1931, s. 178-183.

ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Malá prolegomena*. Rok. Kulturní leták 1931, říjen, s. 1 a 4.

TEIGE, Karel. *Nová etapa surrealismu*. Rozpravy Aventina 6, 1930-31, č. 39-40, 24.6., s. 460-462.

### 1932

BROUK, Bohuslav. *Psychoanalýza*. Praha: A. Srdce, 1932.  
WEINER, Richard. *Něco z historie francouzské avantgardy*. Přítomnost 9, 1932, č. 18, 4.5., s. 281-284; č. 19, 11.5., s. 297-300; č. 20, 18.5., s. 315-316.  
Výstava poezie 1932. Lidové noviny 40, 1932, č. 569, 11.11., s. 9.

### 1933

BRETON, André. *Výhrady pokud jde o historický význam bádání ve snu*. Kvart 2, 1933-1935, č. 1, podzim 1933, s. 14-20.  
ČERNÝ, Václav. *Psychoanalýza nepolepšitelná a kající se*. Čin 4, 1932-33, č. 39, 25.5.1933, s. 917-920.  
ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Kraj Markýze de Sade*. Rozpravy Aventina 9, 1933-1934, č. 1, 27.9.1933, s. 6.

### 1934

CLEVEL, René. *O surrealismu*. Doba 1, 1934, č. 13-14, listopad, s. 194-195.  
ČERNÝ, Václav. *Na okraj surrealismu*. Studentský časopis 15, 1935-36, č. 1, 10.9., s. 3-5.  
*Diskuse o surrealismu*. Doba 1, 1934, č. 10, 14.7., s. 158.  
HONZL, Jindřich. „Okultnost“ surrealismu a styk s proletariátem. In *Surrealismus v diskusi*. Praha: J. Prokopová, 1934, s. 94-98.  
J.Ch. [Jindřich Chalupecký]. Vítězslav Nezval o surréalismu. Světozor 34, 1934, č. 25, 21.6., s. 1.  
KALANDRA, Závaš. Nadskutečno v surrealismu. In *Surrealismus v diskusi*. Praha: J. Prokopová, 1934, s. 84-93.  
KALANDRA, Závaš. Čin André Bretona (poznámky k českému vydání Bretonovy knihy „Spojité nádoby“). Doba 1, 1935, č. 15-16, leden, s. 218-222.  
NEZVAL, Vítězslav. V čem se poetismus stýkal se surrealismem. Surrealismus 1936, č. 1, únor, s. 41-43.  
ŠTOLL, Ladislav. K sociologii romantismu. In *Surrealismus v diskusi*. Praha: J. Prokopová, 1934, s. 57-76.  
ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Surrealistické malířství*. Doba 1, 1934-1935, č. 9, 24.5.  
tge [Karel Teige]. *Philippe Soupault v Praze*. Doba 1, 1934, č. 10, 14.7., s. 153-155.  
TEIGE, Karel. Deset let surrealismu. In *Surrealismus v diskusi*. Praha: J. Prokopová, 1934, s. 7-56.  
TEIGE, Karel. *Surrealisté v Československu*. Doba 1, 1934-1935, č. 6, duben 1934, s. 94-95.

### 1935

BRETON, André. *Politická posice dnešního umění*. Doba 1, 1934-1935, č. 19-20, listopad 1935, s. 266-271.  
BUCHARIN, Nikolaj I. Poesie a poetika a úkoly básnické tvorby v SSSR. In *Socialistický realismus*. Praha: J. Prokopová, 1935, s. 5-76.

ČERNÝ, Václav. *Na okraj surrealismu*. Studentský časopis 15, 1953-36, č. 1, 10.9.1935, s. 3-5.

ČERNÝ, Václav. *Surrealismus*. Listy pro umění a kritiku 3, 1935, č. 11-12, 27.5., s. 318-333.

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Deset bodů nadrealismu*. Čin 7, 1935, č. 6, 14.3., s. 86-88.

KONRAD, Kurt. Socialistický realismus v ČSR. In *Socialistický realismus*. Praha: J. Prokopová, 1935, s. 77-119.

Mezinárodní bulettin surrealismu. 3.4.1935.

TEIGE, Karel. *O surrealismu*. Doba 1, 1934-1935, č. 19-20, listopad 1935, s. 271-275.

TEIGE, Karel. Socialistický realismus a surrealismus. *Socialistický realismus*. Praha: J. Prokopová, 1935, s. 120-181.

### 1936

*Ani labuť ani Lůna*. Sborník ke stému výročí smrti Karla Hynka Máchy. Praha: O. Jirsák, 1936.

-á-. *Poznámky k surrealistické tvorbě*. Rudé právo 30.5.1936.

BRETON, André. Rovnice nalezeného předmětu. *Surrealismus* 1936, č. 1, únor, s. 2-7.

BROUK, Bohuslav. Dialektický materialismus a psychoanalýsa. *Surrealismus* 1936, č. 1, únor, s. 7-8.

BURIAN, Emil František. Máchovo divadlo. In *Ani labuť ani Lůna*. Praha: O. Jirsák, 1936, s. 63-68.

BROUK, B. Máchův kult. In *Ani labuť ani Lůna*. Praha: O. Jirsák, 1936, s. 77-81.

Formulace. *Surrealismus* 1936, č. 1, únor, s. 25-28.

HONZL, Jindřich. Přejítí. *Surrealismus* 1936, č. 1, únor, s. 21-22.

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Slovo o situaci surrealismu u nás*. Čin 8, 1936, č. 14, 2.7., s. 217-219.

KALANDRA, Závěš. Mácha a Palacký. In *Ani labuť ani Lůna*. Praha: O. Jirsák, 1936, s. 44-62.

NEZVAL, Vítězslav. Co je surrealismus? *Surrealismus* 1936, č. 1, únor, s. 35-36.

r. [Vítězslav Nezval] Co pro nás vyplývá ze VII. Sjezdu třetí Internacionály. *Surrealismus* 1936, č. 1, únor, s. 35-39.

NEZVAL, V. Část experimentální. *Surrealismus* 1936, č. 1, únor, s. 32.

NEZVAL, V. Konkrétní iracionalita v životě a dílech Karla Hynka Máchy. In *Ani labuť ani Lůna*. Praha: O. Jirsák, 1936, s. 29-41.

V.N. [Vítězslav Nezval] Situace surrealismu v ČSR. *Surrealismus* 1936, č. 1, únor, s. 4-7.

NEZVAL, V. Surrealisté. *Surrealismus* 1936, č. 1, únor, s. 24-27.

NEZVAL, V. V čem se poetismus stýkal se surrealismem. *Surrealismus* 1936, č. 1, únor, s. 41-43.

TEIGE, K. Poesie a Revoluce. *Surrealismus* 1936, č. 1, únor, s. 43-48.

TEIGE, K. Revoluční romantik Karel Hynek Mácha. In *Ani la-buť ani Lůna*. Praha: O. Jirsák, 1936, s. 10-28.

### 1937

BRETON, André. *Co je surrealismus?* Brno: J. Jícha, 1937.

HONZL, Jindřich. Inspirované herectví. In *10 let Osvobozeného divadla 1927-1937*. Praha: F. Borový, 1937, s. 35-48.

NEZVAL, V. List do památníku. In *10 let Osvobozeného divadla 1927-1937*. Praha: F. Borový, 1937, s. 5-8.

TEIGE, Karel. Poesie na divadle. In *Deset let Osvobozeného divadla 1927-1937*. 2. vyd. Praha: Fr. Borový, 1937, s. 55-72. [doplněno]

### 1938

BIEBL, Konstantin - HONZL, Jindřich. *K roztržce V. Nevzala se Surrealistickou skupinou*. Ranní noviny 1938, č. 78, 2.4., s. 4.

ČERNÝ, Václav. Několik poznámek k Nezvalově surrealistické poesii. *Kritický měsíčník* 1, 1938, č. 2, 23.2., s. 51-60.

ČERNÝ, Václav. Několik poznámek k Nezvalově surrealistické prose. *Kritický měsíčník* 1, 1938, č. 6, 28.6., s. 253-262.

NEZVAL, V. Poslední slovo Teigemu a spol. (Psáno 20.5.1938). In. NEZVAL, Vítězslav. *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931 - 1941*. 1. vyd. Praha: Čs. spisovatel, 1974, s. 599.

NEZVAL, V. Řeč studenstvu o roztržce se skupinou surrealistů. *Tvorba* 13, 1938, č. 13, 1.4., s. 149-151.

TEIGE, Karel. *K případu Vítězslava Nezvala a surrealistické většiny*. Ranní noviny 1938, č. 64, 17.3., s. 4.

TEIGE, Karel. *Surrealismus proti proudu : surrealistická skupina odpovídá Vítězslavu Nezvalovi, J. Fučíkovi, Kurtu Konradovi, S.K.Neumannovi, J.Rybákovi, L.Štollovi a.j.* Praha: Surrealistická skupina, 1938.

### Dramatické texty a scénáře

APOLLINAIRE, Guillaume. *Prsy Tiresiovy: Nadrealistické drama o dvou jednáních s prologem*. 2. vyd. Brno: Jota, 1994. ISBN 80-85617-38-2.

ARAGON, Louis - BRETON, André. *Poklad jezuitů*. Analogon 22, Praha: Sdružení Analogonu, 1998, s. 94-100.

COCTEAU, Jean. *Orfeus*. Praha: Centrum, 1931.

JARRY, Alfréd. *Ubu králem*. 4.vyd. Praha: Garamond, 2004.

LEHOVEC, Jiří. *Máj v D35: Maketa předpokládaného scénáře odvozená a sestavená z materiálu dochovaného v archivu režiséra Jiřího Lehovce*. Praha: Národní filmový archiv, 1995.

LUNC, Lev Natanovič. *Mimo zákon*. 1.vyd. Praha: Triáda, 2005.

MARTINŮ, Bohuslav. *Julietta (Snář)*. Operní libreta, řada I, sv. 32, 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.

NEVEUX, Georges. *Julie, aneb, Snář: Komédie o 3 dějstvích* Praha: Universum.

NEZVAL, Vítězslav. *Hry, rozhlasové hry a libreta (1935-1940)*. 1. vyd. Praha: Čs. spisovatel, 1965. Hlas lesa, s. 9-20.

NEZVAL, Vítězslav. *Hry, rozhlasové hry a libreta (1935-1940)*. 1. vyd. Praha: Čs. spisovatel, 1965. Zlověstný pták, s. 21-111.

NEZVAL, Vítězslav. *Scénické básně, hry, scénária a libreta (1920-1932)*. 1. vyd. Praha: Čs. spisovatel, 1964. Dva obrazy strachu. s.393-407.

NEZVAL, Vítězslav. *Scénické básně, hry, scénária a libreta (1920-1932)*. 1. vyd. Praha: Čs. spisovatel, 1964. Oheň: torzo. s. 361-384.

NEZVAL, Vítězslav. *Scénické básně, hry, scénária a libreta (1920-1932)*. 1. vyd. Praha: Čs. spisovatel, 1964. Prolog k Věštírně delfské, s. 408-409.

NEZVAL, Vítězslav. *Scénické básně, hry, scénária a libreta (1920-1932)*. 1. vyd. Praha: Čs. spisovatel, 1964. Strach, s. 223-289.

NEZVAL, Vítězslav. *Scénické básně, hry, scénária a libreta (1920-1932)*. 1. vyd. Praha: Čs. spisovatel, 1964. Věštírna delfská, s. 291-338.

#### **Pozůstalost Jindřicha Honzla (uchovávaná v rukou dědiců)**

*Cizí dítě*. Složka č. 69b k inscenaci *Cizí dítě* od V.V.Škvarkina (Nové divadlo Praha, prem. 4.6.1935). [Obsahuje 3 fotografie a výstřižky]. Evid.č.069b.

*Divadelní programy Osvobozeného divadla*. Složka č. 11. [Obsahuje divadelní programy: J.Cocteau: Orfeus ; Ribemont-Dessaignes: Peruánský kat (2x), Breton - Souppault: Račte - V+W: Kufry - Nezval: Depeše na kolečkách; Smoking Revue, ...si pořádně zařadit, Silvestr Revue; titulní list Gorila ex machina]. Evid.č. 011a.



*Jiskra, Zajatci.* Složka č. 88 k inscenacím J. Romainse *Jiskra* a F.T.Marinettiho *Zajatci* (Osvobozené divadlo, prem. 29.4.1929). [Obsahuje režijní knihy, opis textu, rukopisné poznámky k překladu, text s dramaturgickými poznámkami]. Evid.č.088-I, 088-II.

*Julietta.* Složka č. 83 k inscenaci *Julietta aneb Snář*, (Národní divadlo Praha, prem. 17.3.1938). [Obsahuje 6 scén.návrhů + 2 kopie, 8 fotografií, plakát, program, poznámky, 1 foto s věnováním od Oty Horákové, výstřižky - 13 ks]. Evid.č.083.

*Král Ubu.* Složka č. 86 k inscenaci A. Jarryho *Král Ubu* (Osvobozené divadlo Praha, prem 14.11. 1928). [Obsahuje 8 fotografií, technický scénář - záznamy všech proměn scény s nákresy, soupis rekvizit - rukopis, 1 list, knihu pro techniku, režijní knihu + její fotokopii, nekompletní knihu pro hudbu a 2 strojopisy]. Evid.č. 086-I - 086-VI.

*Levá fronta.* Složka č. 17 - pozvánka na ustanovující schůzi Levé fronty. Evid.č. 017a.

*Mimo zákon.* Složka č.87 k inscenaci L.N.Lunce *Mimo zákon* (Osvobozené divadlo Praha, prem. 7.1.1929). [Obsahuje výstřižky, režijní knihu a censurou schválený text hry]. Evid.č.087, 087-I, 087-II.

*Orfeus.* Složka č. 62 k inscenaci Jeana Cocteaua *Orfeus* (Osvobozené divadlo, prem. 11.9.1928). [Obsahuje režijní knihu, rukopis předmluvy, rukopisné poznámky k technice, text schválený censurou, 2 scén. návrhy, brněnské obsazení - strojopis]. Evid.č.062.

*Poklad jezuitů a Věštírna delfská.* Složka č. 69a k inscenacím (Nové divadlo v Praze, prem. 17.5.1935). [Obsahuje režijní knihu + fotokopii režijní knihy), rukopisné. poznámky k Bretonově knize *Spojité nádoby* , 4 foto, plakáty, program]. Evid.č.069a.

*Strach.* Složka č. 104 k inscenaci V. Nezvala *Strach* (Osvobozené divadlo Praha, prem. 11.1.1934). [Obsahuje strojopis o Strachu (1 list), rukopis. o Strachu (12 s.), poznámky k režii (2 listy), poznámky k režii (6 lístků A5), text hry (strojopis; 47 s.) a výstřižky]. Evid.č.104a-e.

## Další prameny

MARTINŮ, Bohuslav. *Klavírní výtah opery Julietta aneb Snář* [s vepsanými režijními poznámkami Jindřicha Honzla]. Uloženo v Archivu Památníku Bohuslava Martinů v Poličce. Sign. Ac 123.

MUZIKA, František. *Scénické návrhy k opeře Julietta aneb Snář* (Národní divadlo Praha, prem. 17.3.1938). Uloženo v divadelním oddělení Národního muzea v Praze. Sign. D 14909.

MUZIKA, František. *Půdorysy scén k opeře Julietta aneb Snář* (Národní divadlo Praha, prem. 17.3.1938). Uloženo v divadelním oddělení Národního muzea v Praze. Sign. D 10105, D 10106, D10107

RÁDL, Bedřich. *Osvobozené divadlo: Dokumentace. 1. část - Od počátků do 30. června 1927*. Uloženo v knihovně Divadelního ústavu. Sign. MB 1313/1.

RÁDL, Bedřich. *Osvobozené divadlo: Dokumentace. 2. část - Od podzimu 1927 do konce jara 1930*. Uloženo v knihovně Divadelního ústavu. Sign. MB 1313/2.

RÁDL, Bedřich. *Vzpomínky a dokumentace. Sv. 3. Nové divadlo na Václavském náměstí: Surrealistický Honzl*. Uloženo v knihovně Divadelního ústavu. Sign. MB 3007/3.

RÁDL, Bedřich. *Vzpomínky a dokumentace. Sv. 4. Cizí dítě od V.V.Škvarkina v Novém divadle*. Uloženo v knihovně Divadelního ústavu. Sign. MB 3007/4.

*Scénické filmy E.F. Buriana - Máj, Procitnutí jara, Evžen Oněgin*. Zapůjčeno ze soukromého archivu PhDr. Jaromíra Kazdy

ŠTYRSKÝ, Jindřich. Přípravné kresby k výpravě hry Osvobozeného divadla Mimo zákon. Uloženo v divadelním oddělení Národního muzea v Praze. Sign. S-XIIIa-5a.

## Recenze a články o inscenacích

(Převzaty ze složek uložených v pozůstalosti Jindřicha Honzla a z dokumentace Bedřicha Rádla uložené v Divadelním ústavu)

**Orfeus** (Osvobozené divadlo 11.9.1928)

AMP [Píša, Antonín Matěj]. *Slibný začátek Právo lidu*, 13.9.1928.

*Cocteau v Osvobozeném*. České slovo 13.9.1928.

If. [Irma Jarmila Fischerová]. *V Osvobozeném divadle byla realizace...* Národní osvobození, 13.9.1928, s. 4.

**Mimo zákon** (Osvobozené divadlo 7.1.1929)

Lunzova hra *Mimo zákon*. Rudý večerník 10, 12.1.1929.

M.M. *Osvobozené divadlo Rudé právo*, 10.1.1929.

Om. *Z malých pražských divadel*. Lidové noviny 9.1.1929.

PAULÍK, [Jaroslav Jan]. *L. Lunc: Mimo zákon*. Rozpravy Aven-  
tina 4, 1928/29, s. 172-173.

Rutte, Mir[oslav]. *Dramatik, neprávem zapomenutý*. Národní  
listy č. 9, .9.1.1929.

**Král Ubu** (Osvobozené divadlo 14.11.1928)

AMP [Píša, Antonín Matěj]. *Král Ubu*. Právo lidu,  
14.11.1928.

Dréman *Král Ubu*. Tribuna, 14.11.1928, s. 6.

If. *Groteska bez gradace*. Venkov, 14.11.1928.

jv. [Jindřich Vodák] *Fraška patnáctiletého*. České slovo,  
14.11.1928, s. 4.

*Spodek, svršek, král v Osvobozeném divadle*, Večerní list,  
14.11.1928.

**Strach** (Osvobozené divadlo 11.1.1934)

AMB [Brousil, Antonín Matěj]. *Strach*. Venkov 29, 1934, č.  
11, 14.1., s. 7.

-á-. *Nezvalův Strach na jevišti*. Haló noviny 12.1.1934.

äg [Josef Träger] *Osvobozené divadlo obnovuje*. Právo lidu  
43, 1934, č. 10, 13.1., s. 6.

ENGELMÜLLER, Karel. *Strach*. Národní politika 52, 1934, č.  
12, 13.1., s. 7.

If. [Irma Jarmila Fischerová]. *Hra se strachem*. Národní  
osvobození 13.1.1934.

JELÍNEK, H[anuš]. *Divadlo. Repertoire. Už dávno minuly...* Lu-  
mír 60, 1933/1934, č. 3, s. 170-175.

jtg [Josef Träger]. *Divadlo. Čin 6*, č. 3, 18.1.1934, s. 70.

ĵv [Jindřich Vodák]. *Pozor na revolvery a děti*. České slovo. 13.1.

kd [Edmund Konrád]. Hra se strachem. Národní osvobození 11, 1934, č. 10, 13.1., s. 5.

lht [L. Linhart]. *Strach, hra Vítězslava Nezvala o šesti obrazech*. Magazín DP 1, č. 9, s. 283-284.

lš [Ladislav Štoll]. Nezvalův Strach v Osvobozeném divadle. Rudé právo 15, č. 9, 13.1.1934, s. 4.

MilNý [Novotný, Mil.]. *Z pražské činohry*. Lidové noviny 42, 1934, 14.1.

NEZVAL, Vítězslav. *Ze šestiaktové hry „Strach“*. Nová scéna 1930, s. 50.

Om. *Kulturní kronika - Osvobozené divadlo*. Lidové noviny 37, 31.8.1929.

PAULÍK, [Jaroslav Jan]. *V. Nezval: Strach*. Rozpravy Aventina 9, 1933/34, č. 9, 8.2.1934, s. 83.

pt. *Studijní scéna v Osvobozeném divadle*. Lidové noviny 42, 1934, 4.1.

Rutte, Mir[oslav]. *Avantgardní odpoledne v Osvobozeném*. Národní listy 74, 1934, č. 12, 13.1., s. 5.

TILLE, V. *Leitmotivdrama*. Prager Presse 14, č. 12, 13.1.1934, s. 6.

**Poklad jezuitů, Věštírna delfská** (Nové divadlo 17.5.1935)

A.M.BROUSIL [Brousil, Antonín Matěj]. *Surrealisté v Novém divadle*. Venkov 30, 1935, 19.5.

AMP [Píša, Antonín Matěj]. *V Novém divadle*. Právo lidu 44, č. 1717, 19.5.1935, s. 9-10.

-á-. *Poznámky k surrealistické tvorbě*. Rudé právo, 30.5.1935.

äg *Divadlo*. Panorama 13, 1935, s. 83.

fm. Neues Theater? Prager Presse 15, č. 135, 19.5.1935, s. 10.

Fn [František Němec]. *Surrealistický divadelní večer*. Rudé právo, 7.5.1935.

JELÍNEK, Hanuš. *Divadlo. Konec sezóny*. Lumír 61, 1934/35, č. 8, s. 461-466.

MilNý [Novotný, Mil.]. *Surrealistické hry*. Lidové noviny 43, 1935, 19.5.

*Nový kus v Novém divadle*. Rudé právo, 2.5.1935.

RUTTE, Mir.[oslav]. *Z divadel mladých*. Národní listy 75, č. 138, 19.5.1935, s. 15.

**Cizí dítě** (Nové divadlo

vz. Komédie ze života dnešní ruské mládeže. Več. České slovo, 5.6.1935

If. [Irma Jarmila Fischerová]. *Noví lidé v sovětské komedii*. Národní obrození, 6.6.1935

**Máj (D 36)**

I.F.[Irma Fischerová]. *Mácha v D 36*. Národní osvobození 9.6.1936, s. 6.

**Julietta (Snář)** (Národní divadlo Praha 16.3.1938)

B.V. *Julietta od B. Martinů*. Premiéra v Národním divadle. Lidové noviny, 18.3.1938.

-f. *Premiéra opery „Julietta“*. Telegraf, 17.3.1938.

fbš. Bohuslav Martinů: *Julietta (Snář)*. Národní politika, č. 76, 18.3.1938.

H.D. *Nová opera Bohuslava Martinů*. Julietta v Národním divadle. České slovo, 18.3.1938

J.H. *Snář, který nevěští divadlu mnoho dobrého*. Národní střed 18.3.1938.

*Nová zpěvohra B. Martinů. „Julietta“ na státní scéně*. Več. Č. slovo 18.3.1938.

PLAVEC, Josef. *„Snová“ opera aneb co s tím?*. Kultura, č. 6, duben 1938, s. 185-186.

R.J. *Opera sen*. Právo lidu, 18.3.1938.

Šilhan, Ant. *Mezi snem a skutečností*. Národní listy, č. 76, 18.3.1938.

Šourek, Ot. *Bohdan Martinů: Julietta*. Venkov, 18.3.1938.

V.T. *Nová zpěvohra B. Martinů*. Národní osvobození, 18.2.1938.

## 6.2 Literatura

AMBROSOVÁ, Veronika. *Milenci z kiosku V. Nezvala v roce 1932, aneb Národní divadlo na vlnách avantgardy*. Česká literatura 54, 2006, č. 1-2, s. 228-239.

*Ani labuť ani Lůna : Sborník k stému výročí smrti Karla Hynka Máchy*. Praha: [Jirsák], 1936.

*Avantgarda známá a neznámá. Sv. 1. Od proletářského umění k poetismu, 1919-1924*. 1.vyd. Praha: Svoboda, 1971.

*Avantgarda známá a neznámá. Sv. 2. Vrchol a krize poetismu. 1925-1928*. 1.vyd. Praha: Svoboda, 1972.

*Avantgarda známá a neznámá. Sv. 3. Generační diskuse 1929-1931*. 1.vyd. Praha: Svoboda, 1970.

BÉHAR, Henri. *Le Théâtre Dada et surréaliste*. Paris, 1979.

BLAHYNKA, Milan. *Nezval dramatik*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1972.

BRABEC, Jiří. *Od poetismu k surrealistické tvorbě*. Orientace 3, 1968, č. 6, s. 62-65.

BRETON, André. *Co je surrealismus?*. Brno: Joža Jícha, 1937.

BRETON, André. *Manifesty surrealismu*. 1. vyd., Praha: Hermann a synové, 2005.

BRETON, André. *Spojité nádoby*. Praha: Dauphin, 1996. ISBN 80-86019-26-8.

BRETON, André. *Nadja*. Praha: Dauphin, 1996. ISBN 80-86019-14-4.

BRETON, André. *Rozhovory*. Praha: Concordia, 2003. ISBN 80-85997-07-X.

CEBALLOSOVÁ, Sylva. *Dadaisté na jevišti (Dadaismus a jeho divadelní podoby)*. In *Theatralia*. Brno: Masarykova univerzita, 2003. s. 19-29.

ČERNÝ, Václav. *Tvorba a osobnost I*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1992. ISBN 80-207-0411-6.

*Česká divadla: Encyklopedie divadelních souborů*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2000. ISBN 80-7008-107-4.

*Český surrealismus: 1929-1953.* 1.vyd. Praha: Argo, 1996. ISBN 80-7203-011-6.

ČOLAKOVA, Žoržeta. *Český surrealismus 30. let: struktura básnického obrazu.* 1.vyd. Praha: Karolinum, 1999. ISBN 80-7184-629-5.

*Dějiny českého divadla. 4. Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace.* Praha: Academia, 1983.

*Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/2).* 1.vyd. Praha: Academia, 1998. ISBN 80-200-0623-0.

DRYJE, František. *Surrealismus není umění.* 1. vyd. Praha: Concordia, 2005. ISBN 80-85997-26-6642.

DVORSKÝ, S., EFFENBERGER, V., KRÁL, P. *Surrealistické východisko 1938 - 1968.* 1. vyd. Praha: Čs. spisovatel, 1969.

EFFENBERGER, Vratislav. *Osvobozené divadlo I, II.* Praha: Divadelní ústav, 1974. Strojopis uložen v Knihovně Divadelního ústavu, sign. MB 1722/1 a MB 1722/2.

EFFENBERGER, Vratislav. *Výtvarné projevy surrealismu.* 1. vyd. Praha: Odeon, 1969.

FREUD, Sigmund. *Výklad snů. O snu.* 1.vyd. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 1998. ISBN 80-86123-07-3

FREUD, Sigmund. *Vybrané spisy I.1.* 1.vyd. Praha: Státní zdravotnické nakladatelství, 1969.

HAMANOVÁ, R. *Teigeova cesta k surrealismu.* Praha, 1966. Diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy na katedře české literatury.

HEŘMAN, Zdeněk. *Z problematiky Nezvalova vztahu k divadlu.* Divadlo 11, 1960, č. 10, prosinec, s. 516-521.

HILMERA, Jiří. *Tři výpravy Františka Muziky.* Časopis Národního muzea. Historické muzeum 134, 1965, č. 1, s. 197-211.

HONZL, Jindřich. *Sláva a bída divadel.* Praha: Družstevní práce, 1937.

HOŘEJŠÍ, Jiřina - VACKOVÁ, Jarmila. [Vratislav Effenberger a Jiří Brabec]. *Scénická poezie Jindřicha Honzla.* Praha: B.n., 1977. Strojopis uložen v knihovně Divadelního ústavu. Sign. MB 3513. Přetištěno Divadelní revue 10, 1999, č. 3, s. 17-34.

HYVNAR, Jan. *Jindřich Honzl: od zástupového herce k herci osvobozenému*. Disk 12, červen 2005, s. 130-138.

HYVNAR, Jan. *Francouzská divadelní reforma : Od Antoina k Artaudovi*. Praha: Pražská scéna, 1996. ISBN 80-901671-7-9.

HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Praha: Pražská scéna, 2000. ISBN 80-86102-07-6.

CHALUPECKÝ, Jindřich. *O dada, surrealismu a českém umění*. Jazzpetit 2. Praha: Jazzová sekce, 1980.

J.H. [Jindřich Honzl]. *Scéna Toyen k dramatické básni „Učitel a žák“ od Vladislava Vančury*. Otázky divadla a filmu, 1946, č. 6, s. 324.

JANOUSEK, Pavel. *Rozměry dramatu: Autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1989. ISBN 80-7038-091-8.

JÁNSKÝ, Karel. *Počátky scénografie české divadelní avantgardy*. Acta scaenographica 4, 1964, č. 7, únor, s. 125-132.

Jiří Lehovec vzpomíná. Iluminace 14, 2002, č. 2 (46), s. 83-95.

JOCHMANOVÁ, Andrea. *Kontexty české divadelní avantgardy a tvorba Jiřího Frejky ve dvacátých letech XX. století*. Brno, 2006, s. 319. Disertační práce na Masarykově filozofické fakultě v Brně, Ústav pro studium divadla a interaktivních umění. Vedoucí práce Mgr. Helena Spurná, Ph.D.

KOVÁČ, Bohuslav. *Alchýmia zázračného : Postata a osudy surrealizmu*. 1. vyd. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1968.

KRÁL, Petr. *Vlasta Burian neboli Fenomén vítězného šílenství*. Divadlo 16, 1965, č. 6, červen, s. 51-56.

KUNDERA, Ludvík. *Ve větru plném fantomů. (K Nezvalově hře Věštírna delfská)*. In *Kontext(y) II: Sborník katedry teorie a dějin dramatických umění*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. s. 27-30.

*Les Avant-gardes Tchèque et Slovaque dans le contexte international*. Paris: Service de publications de la Sorbonne nouvelle, 1983.

MACUROVÁ, Naděžda. *Komunistická epizoda francouzského surrealismu*. Tvar 6, 1995, č. 5, 9.3., s. 5.



MÁLKOVÁ, L. *Surrealismus*. Praha, 1957. Diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy na katedře české literatury.

MATTHEWS, John H. *Theatre in Dada and Surrealism*. New York: Syracuse University Press, 1974.

NADEAU, Maurice. *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*. 1.vyd. Olomouc: Votobia, 1994. ISBN 80-85619-63-6.

NÁPRAVNÍK, Milan. *Proč surrealismus není umění*. Tvar 3, 1992, č. 6, 6.2., s. 4-5.

NÁPRAVNÍK, Milan. *Co je surrealismus?* Tvar 4, 1993, č. 27-28, 15.7., s.1-4.

NAVRÁTIL, Jiří. *Z dramatické tvorby Vítězslava Nezvala*. Praha, 1962. Diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy na katedře české literatury.

NEZVAL, Vítězslav. *Manifesty, eseje a kritické projevy z let 1931 - 1941*. 1. vyd. Praha: Čs. spisovatel, 1974.

NEZVAL, Vítězslav. *Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu: (1921 - 1930)*. 1. vyd. Praha: Čs. spisovatel, 1967.

NEZVAL, Vítězslav. *Moderní básnické směry*. 2. vyd. Praha: Čs. spisovatel, 1964.

NEZVAL, Vítězslav. *Pražský chodec. Neviditelná Moskva. Git-Le-Coeur*. In *Dílo XXXI*. 1. vyd. Praha: Čs. spisovatel, 1958.

NEZVAL, Vítězslav. *Žena v množném čísle*. 2. vyd. Praha: Kentaur, 1993. ISBN 80-85285-36-3.

*Nová česká scéna*. Praha: Umělecká beseda, 1937.

OBST, Milan. *Nezvalovy etudy pro jeviště*. Divadlo 16, 1965, č. 10, prosinec, s. 61-63.

OBST, Milan - SCHERL, Adolf. *K dějinám české divadelní avantgardy*. 1.vyd. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1962.

PÁLENÍKOVÁ, Jitka. *Věčně pracovitě zamilovaný Vítězslav Nezval*. Rozrazil 1, 2006, č. 5,

POKORNÝ, Jaroslav. *Jindřich Honzl*. (14.5.1894 – 20.4.1953). Divadlo 5, 1954, č. 5, květen, s. 428-433; 1954, č. 6, červen s. 540-547; 1954, č. 7, červenec, s. 647-651.

PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie 20. století*. 1.vyd. Praha: Odeon, 1982.

PTÁČKOVÁ, Věra. Hudební scénografie Františka Muziky. In *František Muzika hudbě: Katalog k výstavě*. Beroun: Okresní muzeum, 1987.

RÁDL, Bedřich. *Mé vzpomínky na Osvobozené divadlo*. [Praha]: B.n., [1955]. Strojopis uložen v Knihovně Divadelního ústavu v Praze, sign. MB 754.

SCHERL, Adolf. *Julietta B. Martinů v Národním divadle 1938. (Václav Talich a česká divadelní avantgarda)*. Divadelní revue 5, 1994, č. 3, září, s. 44-52.

SCHERL, Adolf. *Avantgardní tradice a dnešní herectví*. České divadlo, 1981, č. 4, s. 64-78.

SCHERL, Adolf. *Surrealistické divadlo bratří Šmejkalů*. Divadelní revue 9, 1998, č. 4, prosinec, s. 83-84.

SRBA, Bořivoj. *Poetické divadlo E.F. Buriana*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1971.

*Socialistický realismus: Sborník*. Praha: Prokopová, 1935.

STRUSKOVÁ, Eva. *Scénický film – povaha předmětu*. Iluminace 14, 2002, č. 2 (46), s. 65-80.

*Surrealismus: Zvěrokruh 1, Zvěrokruh 2, Surrealismus v ČSR, Mezinárodní bulletin surrealismu, Surrealismus*. Fotoreprint původních vydání. Praha: Torst, 2004. ISBN 80-7215-219-X.

*Surrealismus v diskusi: Sborník*. Praha: Jarmila Prokopová, 1934.

ŠAFRÁNEK, Miloš. *Divadlo Bohuslava Martinů*. 1.vyd. Praha: Supraphon, 1979.

ŠAFRÁNEK, Miloš. *Jindřich Honzl jako operní režisér : Vzpomínky a dokumenty*. Divadlo 9, 1958, č. 2, únor, s. 142-149.

ŠMEJKAL, František. *František Muzika – scénická tvorba*. Praha: Galerie Fronta, 1976.

ŠMEJKAL, František. *František Muzika: Kresby, scénická a knižní tvorba*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1984.

ŠMEJKAL, František. *Genese snu v díle Františka Muziky*. Dějiny a současnost 11, 1969, č. 3, s. 22-27.

ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Každý z nás stopuje svoji ropuchu: Texty 1923 - 1940*. 1. vyd. Praha: Thyrsus, 1996. ISBN 80-901774-5-X.

ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Sny: zrození díla ze zdrojů psychických modelů polospánku, prostřednictvím věrných ilustrací snových objektů a autentických záznamů snů: 1925-1940*. 2. vyd. Praha: Argo, 2003. ISBN 80-7203-512-6 .

ŠTYRSKÝ, Jindřich. *Texty*. 1. vyd. Praha: Argo, 2007. ISBN 978-80-7203-885-5.

TEIGE, Karel. *O humoru, clownech a dadaistech*. Sv.1. Svět, který se směje. 2. vyd. Praha: Akropolis, 2004. ISBN 80-7304-042-5.

TEIGE, Karel. *O humoru, clownech a dadaistech*. Sv. 2. Svět, který voní. 2. vyd. Praha: Akropolis, 2004. ISBN 80-7304-053-0.

TEIGE, Karel. *Osvobození života a poezie : Studie ze čtyřicátých let*. 1. vyd. Praha: Aurora, 1994. ISBN 80-901603-2-8.

TEIGE, Karel. *Surrealismus proti proudu : surrealistická skupina odpovídá Vítězslavu Nezvalovi, J. Fučíkovi, Kurtu Konradovi, S.K.Neumannovi, J.Rybákovi, L.Štollovi a.j.* Praha: Společnost Karla Teiga, 1993.

TEIGE, Karel. *Svět stavby a básně: Studie z dvacátých let*. 1. vyd. Praha: Čs. spisovatel, 1966.

VACKOVÁ, Růžena. *Výtvarný projev v dramatickém umění*. Praha: Tomsa, 1948.

WALDBERG, Patrick. *Der Surrealismus*. Köln: DuMont Schauberg, 1965.

WERNER, Anna. *Dramatické dílo Vítězslava Nezvala*. Praha, 1961. Diplomová práce na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy na katedře české literatury.

WINNER, T.G. *K historii surrealismu*. Tvar 6, 1995, č. 5, 9.3., s. 1 a 4.

## **Elektronické zdroje**

*The London Surrealist group* [databáze online].  
<<http://londonsurrealistgroup.wordpress.com/>>.

*Skupina českých a slovenských surrealistů* [databáze online]. <<http://www.surrealismus.cz>>.

*Le groupe de Paris du mouvement surréaliste* [databáze online]. <<http://surrealisme.ouvaton.org>>.

*Surrealist.com: A history of surrealism, surreal art, and the artists involved in the surrealist art movement. A definitive history of the surrealist movement.* [databáze online]. <<http://www.surrealist.com/Default.aspx>>

## 7 Summary

The study analyzes the influence of surrealism on the Czech theatre in the twenties and the thirties of the 20th century. Surrealism is a style in which fantastic visual imagery from the subconscious mind is used with no intention of making the artwork logically comprehensible. Founded by Andre Breton in 1924, it was a primarily European movement which attracted many members of the Dada movement. The Czech Surrealist circle was made up of many of the prominent artists, including Jindřich Štyrský, Jindřich Honzl, Vítězslav Nezval, Karel Teige, František Muzika, Toyen.

The study tried to analyze the influence of surrealism on the dramatic art, the direction, plays and scenography and demonstrate how surrealism change the creation of Vítězslav Nezval, František Muzika, Emil František Burian, Jindřich Štyrský and Jindřich Honzl.

## 8 Přílohy

Obr. 1: Alfred Jarry – Král Ubu (Osvobozené divadlo 14.11.1928)



Obr. 2: Alfred Jarry – Král Ubu (Osvobozené divadlo 14.11.1928)





Obr. 3: Alfred Jarry – Král Ubu (Osvobozené divadlo 14.11.1928)

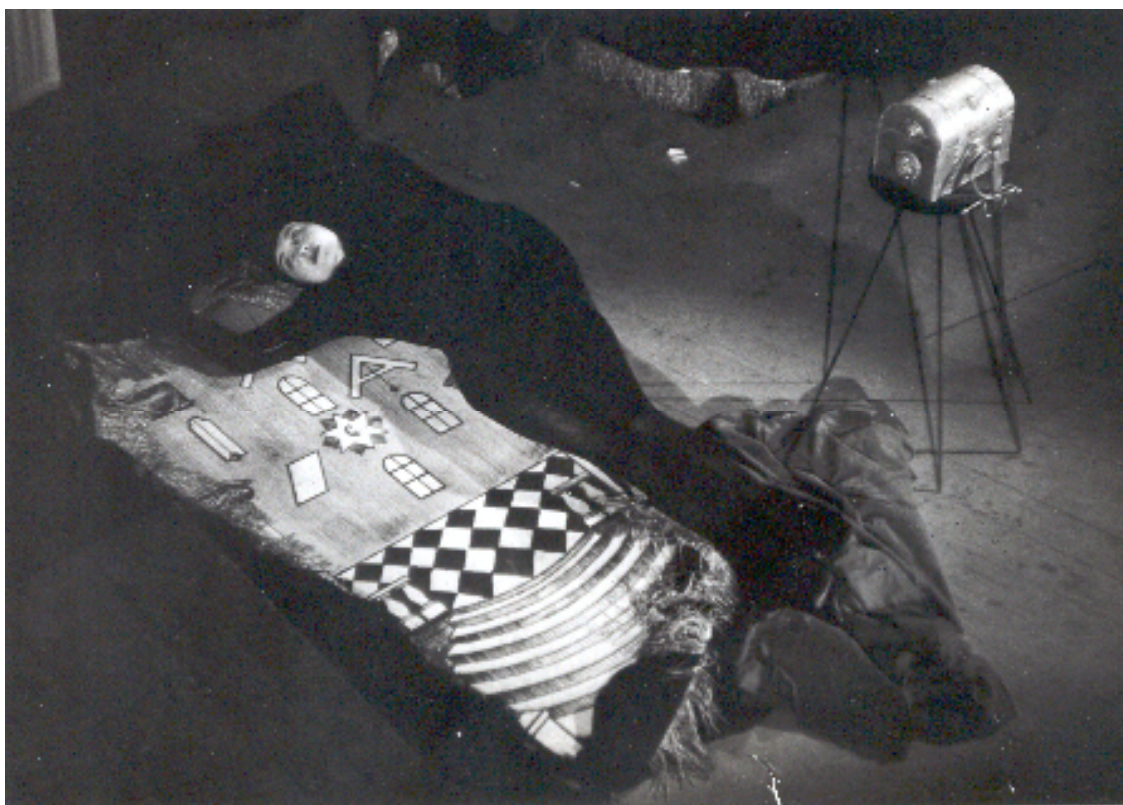


Obr. 4: Alfred Jarry – Král Ubu (Osvobozené divadlo 14.11.1928)





Obr. 5: Louis Aragon, André Breton – *Poklad jezuitů* (Nové divadlo Praha 17.5.1935)

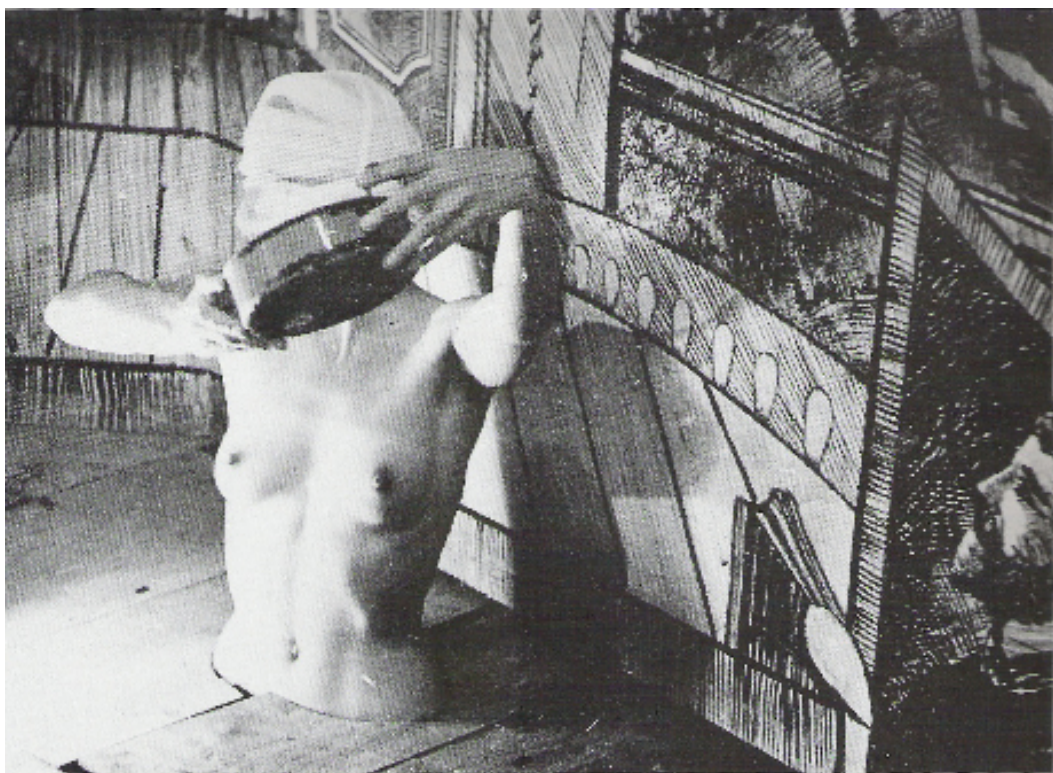


Obr. 6: Louis Aragon, André Breton – *Poklad jezuitů* (Nové divadlo Praha 17.5.1935)  
Zednářská lóže Velkého Orientu





Obr. 7: Louis Aragon, André Breton – *Poklad jezuitů* (Nové divadlo Praha 17.5.1935)  
„Nebezpečná krajina“



Obr. 8: Vítězslav Nezval – *Věštírna delfská* (Nové divadlo Praha 17.5.1935)  
Ministr (Viktor Očásek) a Kartářka (Světla Svozilová)



Obr. 9: Vítězslav Nezval – *Věštírna delfská* (Nové divadlo Praha 17.5.1935)  
Marie (Helena Bušová)

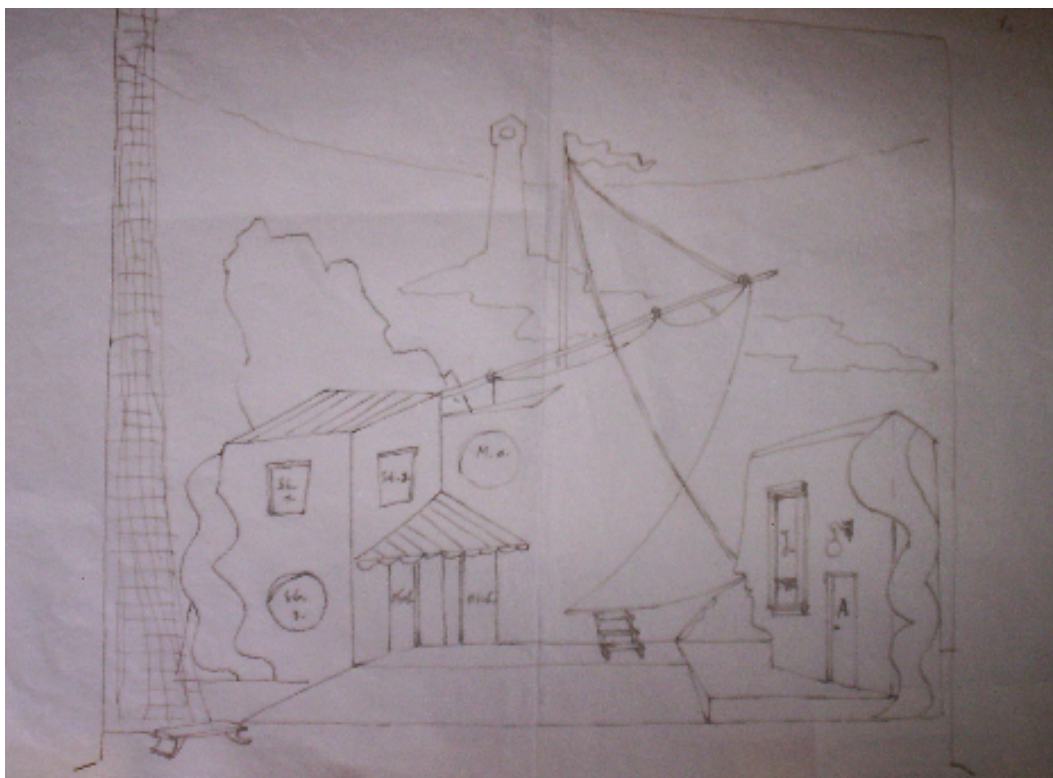


Obr.10: Vítězslav Nezval – *Věštírna delfská* (Nové divadlo Praha 17.5.1935)  
Marie – „Kam ukrýt své uzardění“





Obr. 11: Bohuslav Martinů – *Julietta (Snář)* (Národní divadlo Praha, 16.3.1938)  
I. jednání – scénický návrh Františka Muziky



Obr. 12: Bohuslav Martinů - *Julietta (Snář)* (Národní divadlo Praha, 16.3.1938)  
I. jednání – jevištní realizace





Obr. 13: Bohuslav Martinů – *Julietta (Snář)* (Národní divadlo Praha, 16.3.1938)  
I. jednání – jevištní realizace



Obr. 14: Bohuslav Martinů – *Julietta (Snář)* (Národní divadlo Praha, 16.3.1938)  
II. jednání – scénický návrh Františka Muziky





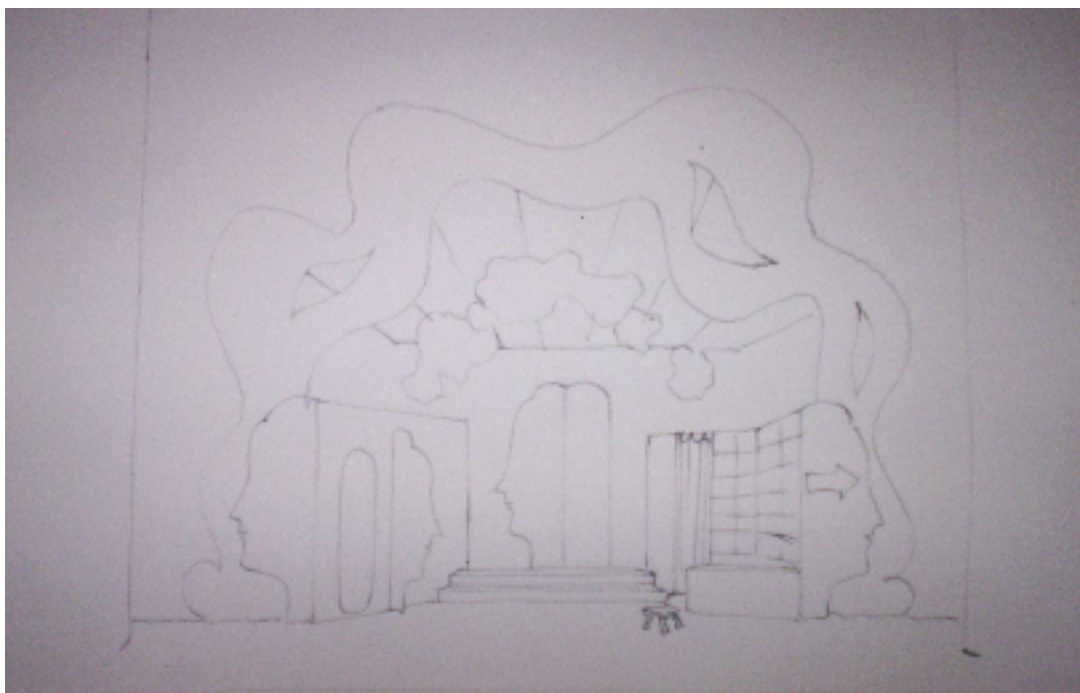
Obr. 15: Bohuslav Martinů – *Julietta (Snář)* (Národní divadlo Praha, 16.3.1938)  
II. jednání – foto jevištní realizace



Obr. 16: Bohuslav Martinů – *Julietta (Snář)* (Národní divadlo Praha, 16.3.1938)  
II. jednání – foto jevištní realizace



Obr. 17: Bohuslav Martinů – *Julietta (Snář)* (Národní divadlo Praha, 16.3.1938)  
III. jednání – scénický návrh Františka Muziky



Obr. 18: Bohuslav Martinů – *Julietta (Snář)* (Národní divadlo Praha, 16.3.1938)  
III. jednání – foto jevištní realizace





Obr. 19: Bohuslav Martinů – *Julietta (Snář)* (Národní divadlo Praha, 16.3.1938)  
František Muzika – opona

